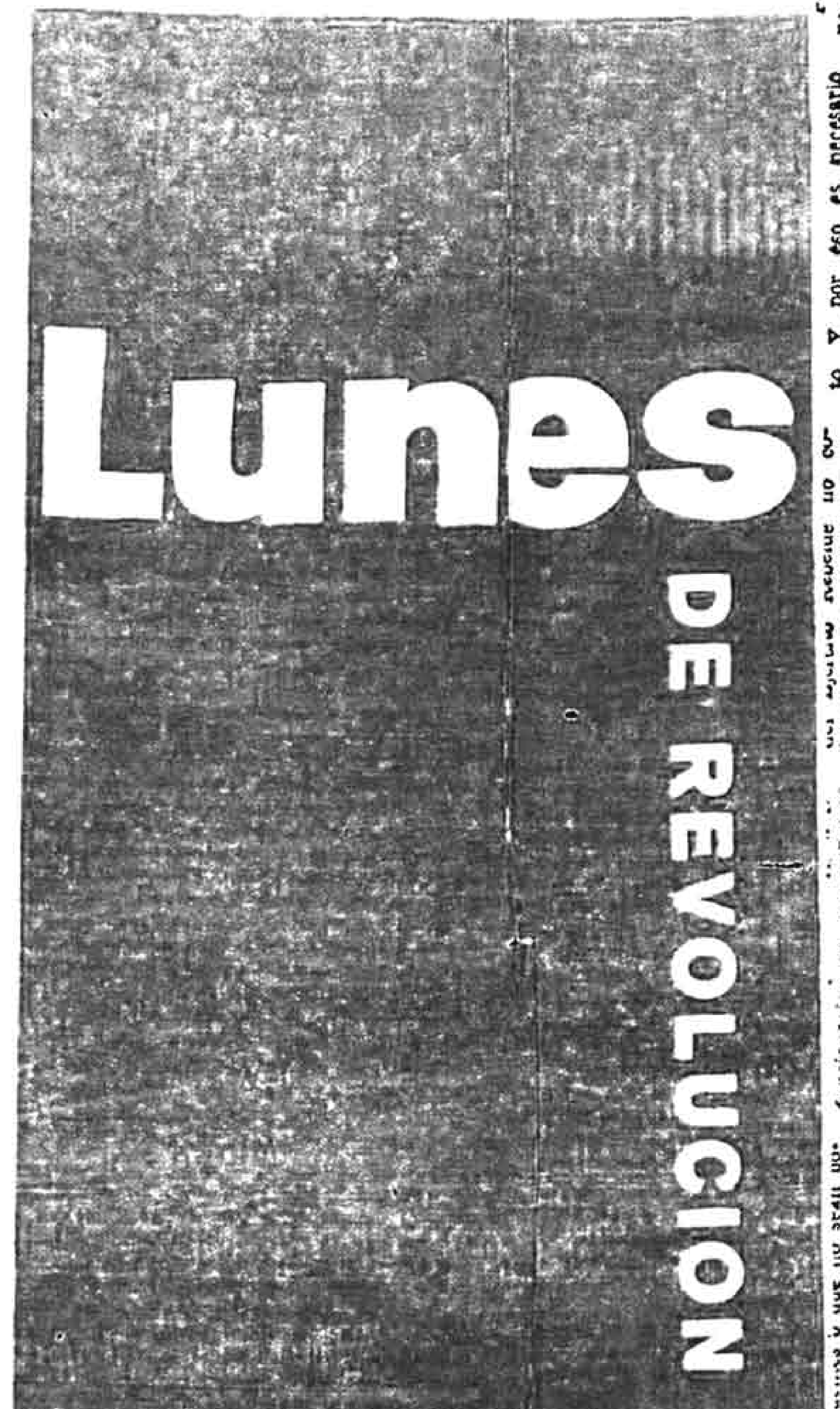


LOS ÑAÑIGOS

Por Lydia Cabrera

FILOSOFIA Y POLITICA

El caso Heidegger

Por Sergio Rigol

JAMES DEAN

Por Edgar Morin

EL NEGRO en la literatura NORTEAMERICANA

Trayectoria ideológica de MAXWELL ANDERSON

Por Rine Leal

Aquí nace la historia de la humanidad. Su fin lo encontrará en la página última.

STEINBERG

MARZO 23 DE 1959

UNA POSICION

Estas 12 páginas es el magazine —suplemento del periódico de la Revolución y es también una revista literaria. En un principio se llamó «REVOLUCION en el Arte y la Literatura» y luego se pensó en darle el nombre —porque todas las cosas han de ser conocidas por su nombre— de «Punto de partida» o «Punto de mira» o «Literatura» y usar como epígrafe una frase de André Breton: «El punto de mira de la revolución les observa». Todo eso —los nombres demasiado sonoros, la frase de Bretón— se desechó porque comprometían un poco con sus implicaciones demasiado ambiciosas o demasiado condescendientes siempre pareciamos estar al borde de perdonarles la vida a todos o de adjudicarnos algún ilusorio premio Nobel. Pero hay algo que no ha cambiado y es la posición de los responsables de esta revistica.

Nosotros, los de «Lunes de REVOLUCION» pensamos que ya es hora de que nuestra generación —una generación que extiende su cordón umbilical hasta los albores de la pasada dictadura y sometida a un silencio ominoso— tenga un medio donde expresarse, sin comprometerse con pasadas posiciones ni con figuras pasadas, posiciones y figuras que creemos en trance de pasar a la historia... si realmente lo merecen. (¿Habrá que repetir que nos referimos únicamente a la literatura aún aceptando todas sus implicaciones?) Hasta ahora todos los medios de expresión habían resultado de vida demasiado breve, demasiado comprometidos, demasiado identificados. En fin, que estábamos presos tras una cerca de demasiados demasiados. Ahora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha permitido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional, de la que estaban alienados. Creemos —y queremos— que este papel sea el vehículo o más bien el camino— de esa deseada vuelta a nosotros.

«Lunes» quiere antes de dar paso a la lectura aclarar todavía más, porque en estas cosas nunca se será demasiado claro. Nosotros no formamos un grupo, ni literario ni artístico, sino que simplemente somos amigos y gente de la misma edad más o menos. No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad —y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanalisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura —y el arte— por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad en que vive. Creemos también que el sentimiento de punto de partida sigue presente en nuestro ánimo, porque no se puede decir que exista una verdadera cultura cubana, mucho menos que estemos dentro de la corriente de la cultura española, también en trance de revisiones y reparaciones. Sabemos que la cultura hispana toda no es autosuficiente y que si Marcel Proust —sin saber otro idioma que francés— podía ser un hombre verdaderamente culto en Francia, esto no es remotamente posible en España, ni en Argentina ni en Cuba. Por eso dedicaremos buena parte del magazine a divulgar todo el pensamiento contemporáneo que nos interesa y nos toca, y ver si es posible, en la pequeña medida que nos es dada, realizar para Cuba la labor divulgatoria que hiciera en España una vez la «Revista de Occidente».

Eso es todo o eso debiera ser todo. Quizás nos falte añadir algunas cosas. Las agregaremos en el camino. Esperamos que sea largo, pues jamás se volverá a dar una ocasión como ésta —también en el orden de la vida diaria— en que una revista que antes estaría dedicada a una exigua minoría, se vea repartida entre los cien mil ejemplares de REVOLUCION. Se trata ni más ni menos que de un regalo que hace el diario de la Revolución a sus lectores y a la cultura. Nosotros —los editores— les damos las gracias. Esperamos que usted también.

LIBROS

Un Cubano en la Poesía

Comentario a un libro de Cintio Vitier por Enrique Berros

UNIVERSIDAD CENTRAL DE LAS VILLAS

LO CUBANO

EN LA

POESÍA

POR

CINTIO VITIER

DEPARTAMENTO DE RELACIONES CULTURALES

1958

Cuando uno se ha adentrado unas pocas páginas en el libro de Cintio Vitier «Lo cubano en la poesía» dos cosas saltan a la vista inmediatamente: su monumentalidad y su impermeabilidad. La obra recorre el producto de nuestro quehacer poético desde la aparición del «Espejo de Paciencia» y el grupo de poetas de Puerto Príncipe en 1608 hasta los últimos exponentes de la poesía actual y este recorrido lo hace de manera completa y exhaustiva. Pero, al hacerlo, el señor Vitier se mantiene completamente ajeno a todo el proceso de nuestra formación como pueblo, a los elementos que se han ido asimilando para formar nuestra nacionalidad y considera que la poesía es un reino independiente: un producto cultural no sujeto al vaivén de nuestros procesos políticos, económicos y sociales. En esto reside precisamente la impermeabilidad del libro. Los factores económicos, políticos, sociales y étnicos no cuentan en en su análisis y se deslizan sobre la poesía como el agua sobre un tejido impermeable sin traspasarla ni humedecerla.

Sería injusto darle al señor Vitier la exclusividad de esta actitud frente a nuestra vida y nuestra cultura. El representa la actitud de todo un grupo de intelectuales que se empeñan en vivir en una mítica torre de marfil que, aunque habitación idónea para el monje medieval, es escasamente adecuada para el intelectual que tiene que vivir y trabajar en una época en la cual la violencia se ha convertido en ciencia y los aspectos económicos y sociales de la realidad se han convertido en la realidad misma. Es permisible a Goethe el que se refiriera en su grupo de Weimar a la Revolución Francesa como «esos hechos curiosos que están ocurriendo en París». Goethe era un clásico y un hombre dieciochesco. Nosotros no somos ni una cosa ni la otra y no podemos tomar esa actitud ante la vida y la cultura aunque Julien Benda escriba un libro para convencernos de lo contrario.

Esta actitud de torre de marfil hace que el señor Vitier parta de un supuesto que si no es enteramente falso es posiblemente fácil de poner en duda: la existencia de una tradición poética en nuestra isla. En su libro toma un grupo de símbolos que ocurren en nuestra poesía y los sigue a través de la obra de nuestros poetas. El hecho de que el señor Vitier utilice este método para encontrar lo cubano en la poesía me empuja a preguntar: ¿es la poesía —no un tipo de poesía— una mera faena de construcción de símbolos y expresión de algo a través de ellos? Es una pregunta impertinente y, como su respuesta implicaría todo un sistema poético, toda una filosofía de la poesía, me luce conveniente dejarla sin respuesta en este punto. Sin embargo hay otra pregunta que sí puede ser contestada y que también pone en tela de juicio esta tradición poética que el señor Vitier asume como existente. ¿Tiene la poesía contemporánea en Cuba sus raíces en nuestra poesía anterior? Tomemos el caso de Lezama como ejemplo. Si se trata de encontrar antecedentes a su poesía difícilmente los encontraríamos, como se pretenden por muchos, en la poesía cubana de fines de siglo. Las raíces verdaderas de la obra de Lezama se pueden encontrar fácilmente en Mallarmé, en Valéry, en Góngora. Y Lezama no es más que un caso particular. Otros poetas también pueden ser medidos por el mismo patrón.

Al señor Vitier se le escapa este hecho tan evidente y simple porque para él la poesía no es un producto histórico. Si la considerase así ya hubiera advertido que resulta punto menos que imposible que se mantenga una tradición poética en un país que carece de tradición nacional. Nuestro proceso histórico se ha encontrado más de una vez en el fondo de un callejón sin salida. El primer intento por la independencia (1868-1878) culmina en el desastre de la Paz del Zanjón; el segundo es ahogado en la independencia nominal restringida por la Enmienda Platt; el tercero es cortado en dos por el sablazo de Batista en el 34. El mismo proceso histórico es frustrado en tres diversas ocasiones en menos de cien años.

Este hecho de nuestra frustración como nacionalidad no puede ser borrado de un plumazo ni puede ser considerado como intrascendente al campo de nuestra cultura. La generación de poetas que desarrolla su labor durante la Guerra de los Diez Años y en los años inmediatamete anteriores a ella es una generación frustrada. Es una generación frustrada desde dos puntos de vista: generacional y de clase. Generacionalmente es frustrada porque su proyecto fundamental —la independencia— queda sellado en la Paz del Zanjón. Como clase es frustrada porque esos hombres pertenecían a una clase social que podríamos denominar «la alta burguesía criolla» y quedó totalmente arruinada y destruída al finalizar la Guerra. El caso trágico de Zenea bien nos puede servir de ejemplo. Zenea vivió gran parte de su corta vida en el exilio. Su formación cultural y sus fuentes poéticas no pueden ser encontradas en los poetas cubanos que le precedieron sino en la gran poesía romántica inglesa —Shelley, Byron, Keats— y norteamericana —Poe, Longfellow. ¿Puede llamarse a Zenea un poeta cubano? ¿Reside su cubanidad o cubanía en algo más que el mero hecho de haber nacido en Cuba y muerto por su libertad?

En cuanto a la segunda generación de poetas, la que encuentra sus más altos exponentes en Martí y Casal, tiene también el mismo fin. Generacionalmente falla también el proyecto fundamental de la independencia. Como clase social esta pequeña burguesía fracasa también pues la Cuba que entra «libre» en los albores del siglo XX no resuelve su problema social: la pequeña burguesía que hace la revolución se convierte inmediatamente en una «gran burguesía» al llegar la república. En cuanto a las fuentes poéticas de Martí y de Casal hay que encontrarlas también en el extranjero. El señor Vitier habla copiosamente del «yo» esencialmente cubano de Martí. Al parecer ha olvidado —o ha querido olvidar— que ése yo enorme se encuentra en la poesía de Walt Whitmann que Martí conoció y estudió durante su exilio en los Estados Unidos. En cuanto a Casal el propio Vitier lo considera un poeta francés que vive en Cuba.

Quiero hacer una pausa en este punto para hacer una aclaración antes de continuar. Es una aclaración que estimo necesaria sólo por la actitud de gran número de intelectuales del patio con respecto al pensamiento contemporáneo. Esta crítica no debe ser considerada una crítica marxista. Considero al marxismo como una de las grandes corrientes del pensamiento actual y no tengo frente a él la actitud despectiva de los intelectuales de torre de marfil y de los «demócratas» que pululan en nuestro horizonte cultural y político. El situar la cultura dentro del marco más amplio de la historia, atacando los problemas que plantea a través de consideraciones económicas, sociales y políticas, no es privilegio de la doctrina marxista. Dentro de las corrientes filosóficas que un marxista llamaría burguesas el mismo tipo de concepción y de crítica es común. Solamente en Cuba y países por el estilo se considera a la cultura en el sentido idealista y se habla, como lo hace Vitier, de «categorías del ser cubano» y cosas por el estilo. El que se tenga este tipo de actitud y se parta de estos principios filosóficos es difícilmente compatible con las citas de Heidegger que aparecen ocasionalmente en el texto de Vitier. Quizás sea el caso del que «Ha oído campanas pero no sabe dónde».

Antes de entrar en la generación poética que florece durante los años veinte en Cuba, quisiera sacar a relucir un hecho curioso en la historia de nuestra poesía. Durante el siglo XIX la poesía hizo dos intentos nativistas en nuestro país. Uno de ellos fue el intento guajiro del Cucalambé y el otro el absurdo intento siboneísta de Fornaris. Ahora bien: quisiera poder explicar el hecho curioso de que, a pesar de que desde temprano la esclavitud se implantó en la colonia y una copiosa afluencia de negros africanos llegó a la isla, la poesía negra como manifestación ... tuvo que [e]ar a Ballagas y a Guillén para manifest[ar]se. Sería interesante saber a qué ca[tegor]ía del ser cubano pertenece esta anoma[lía], en qué estrato de nuestra cubanidad [est]e horror a lo negro que perdura [dura]nte siglos: ¿A la «naturaleza»? ¿Al [car]ácter»? ¿al «alma»? ¿al «espíritu»?

Hablo de esta poesía negra de Ballagas [y] Guillén porque si algún intento poé[tico] ha tratado seriamente de plasmar lo [que] es el cubano, lo que realmente es nues[tro], ha sido esta poesía. No es por pura [coin]cidencia que Guillén utilice como me[dio] expresivo de lo cubano el son. Nuestra [músi]ca, en la que realmente se continúa [un]a tradición, es nuestro mejor pasaporte, [nuest]ro mejor modo de expresión de lo cu[bano] en el extranjero. Porque en el son y [otras] formas musicales se expresan algu[nas] de las características más notables del [cuba]no (muchas de ellas, justo es decirlo, [apun]tadas por el señor Vitier en su libro). [Car]acterísticas como nuestro rico sentido [del] humor, nuestra «sabrosura» criolla, el [senti]do de la belleza como «cosa divina», e[tc.] Sin embargo este intento poético tam[bién] terminó en la frustración. La poesía [cuba]na de antes del 30 inicia una labor de [bús]queda y fundamentación de la nacio[nalidad], de profunda conciencia política e [histó]rica, que, al cifrar todas sus esperan[zas] en la lucha contra Machado, queda de[frau]dada y fracasada al abortarse el pro[ceso] revolucionario de los años treinta.

Después de esta poesía queda «Orígene[s]». No creo oportuno enjuiciar a este gru[po] de poetas por una razón muy sencilla: la [es]cuela Orígenes y su principal poeta, Le[za]ma, han dividido la actitud de los inte[lectua]les en Cuba en iconoclasia e icono[dulia]. Un estudio serio de lo que represen[ta] Orígenes, sin compromisos personales ni [parti] pris, aún no se ha hecho. Esperemos [ese] estudio y entonces juzguemos al grupo [de l]a revista Orígenes.

Ya que hemos anunciado a Lezama y [a la] revista y, aunque sea un tanto contra[dic]torio de lo que hemos escrito en el pá[rrafo] anterior, creemos necesario hacer no[tar] que el libro de Vitier «Lo cubano en la [poe]sía» establece una tradición poética en [Cub]a que culmina —¡maravilla!— en Le[za]ma y los poetas que trabajan junto a él. [L]o hemos mencionado porque éste es un [e]jemplo de la iconodulia a que nos referi[mos].

Como resumen quisiera hacer una cita [d]el libro de Vitier. Perdone el lector su [e]xtensión pero me luce importante cederle [l]a palabra al autor para que explique él mis[m]o su posición:

«Mis dos enemigos han sido la psicolo[g]ía y la sociología. A ellos declaré desde [e]l principio secreta e implacable guerra [N]o voy a discutir aquí la utilidad de esas [c]iencias en la tarea de explicar el fenómeno [h]umano individual, colectivo e histórico. Lo [q]ue me interesa señalar es que su intromisión [e]n las perspectivas de mi trabajo, hubiera [p]roducido un resultado híbrido, confuso y de [e]scasísima legalidad. Mi punto de vista ha [s]ido estrictamente poético, y en este sen[t]ido, no ha significado para mí la poesía [u]n mero catalizador de las esencias que [b]uscaba, sino un método intuitivo, una pie[d]ra de toque, un criterio de verdad. Lo [q]ue en ella suene justo, hondo y lleno, cual[q]uiera que sea el grado de plenitud litera[r]ia que alcance, me ha parecido digno de [c]onfianza, y nada más. Utilizar los datos [o]btenidos para hacerlos entrar en una des[c]ripción psicológica o sociológica de nuestra [r]ealidad, sería desvirtuarlos totalmente, y, [s]obre todo, desautorizar la palabra del tes[ti]go que hemos escogido precisamente por [s]u ingenuidad y pureza». (pp 482-483).

Esta actitud frente a la sociología y [l]a psicología y este valorar la poesía como [c]onocimiento me hace recordar el cuento [d]e un payaso que hace Eric Heller en uno de sus libros de crítica. Tal vez le sirva [e]sta historia al señor Vitier como ejemplo.

El payaso aparece en medio de la escena sobre la cual se aparece un círculo de luz arrojada por un reflector. El resto de la escena está en tinieblas. El payaso busca y rebusca algo en el círculo de luz y un policía se le acerca y le pregunta:

—¿Qué buscas?

—Una llave que se me perdió —responde el payaso.

—Y ¿dónde la perdiste?

—Allí, en la esquina —y señala a un rincón del escenario oscuro.

—Pero si la perdiste allí no la podrás encontrar en este lugar —responde el policía asombrado.

—Es que sólo hay luz —concluye el payaso.





ANDERSON
Uno de los cinco primeros.

Trayectoria Ideológica de Maxwell Anderson

Por Rine R. LEAL

Desde 1953, el teatro americano no había sufrido una derrota tan total como la muerte de Maxwell Anderson, ocurrida el sábado 28 de febrero en Stanford, Connecticut: tras el deceso de O-Neill, Anderson (quien era señalado en muchas ocasiones como su sucesor) había quedado como el decano y príncipe de los dramaturgos americanos. Ahora el trono está vacío y sólo Arthur Miller, «en medio del camino de su vida» parece calzar las botas de las siete leguas. Maxwell muere en medio de su propia obra, con 70 años, cargado de honores y trabajando en su última pieza, la 34, «Madona y el Niño», una comedia sobre un matrimonio y su hija de catorce años y un musical, «Arte de Amar» basada en los poemas de Ovidio.

El recuento de la obra total de Anderson desde 1923 a la fecha ilustra perfectamente toda su trayectoria ideológica que lo identifica plenamente dentro del grupo de autores de la primera generación dramática americana (O-Neill, Rice, Howard, entre otros). La persistencia de Anderson como autor a través de los años, lo ha hecho vibrar de acuerdo con las perspectivas culturales del momento y el análisis de su obra es en realidad un reflejo del devenir ideológico del teatro en los Estados Unidos.

El autor había nacido en Atlantic, en 1888. Toda su primera juventud estuvo marcada por la influencia religiosa de su padre, un predicador bautista en Pennsylvania y el medio oeste: los años de correrías quedarían en su memoria como un simple afán de regeneración moral del hombre y una suspicacia contra todo tipo de guerra, violencia y gobiernos. Todo ello le llevaría a un idealismo bastante simple: la lucha entre el bien y el mal, la superación moral del hombre en su afán de acercarse a Dios, un Dios bastante confuso.

Tras una excelente educación realizada en trece colegios del país, se graduó de Bachelor of Arts en Dakota del Norte en 1911 y de Master of Arts en la Universidad de Stanford tres años más tarde, comenzando a enseñar el idioma inglés. Pero pronto comenzaría a encontrar dificultades para ajustar sus ideas en el mundo de sus días: perdió su puesto en el Whittier College, en California y, más tarde, en el San Francisco Bulletin, donde tenía a su cargo la redacción de editoriales. Sus ideas pacifistas, en medio del conflicto en que participaba su país, no eran ciertamente el medio de hacerse popular y progresar en los negocios. Pero desde el inicio de su carrera, Anderson se mostró como un abanderado del hombre enamorado del afán de bondad sobre todas las cosas.

Tuvo la suerte de encontrar trabajo en una de las empresas de Pulitzer, el «New York World» y allí conoció a un compañero de redacción, con el que más tarde compartiría glorias y aplausos: Laurence Stallings. En 1924 ambos presentaron «El Precio de la Gloria» y saltaron del anonimato a la máxima popularidad. En el prólogo de la pieza declaraban: **«El precio de la Gloria» es una obra sobre la guerra, tal como ésta es, no como ha sido presentada teatralmente durante miles de años. Los soldados hablan y actúan como los soldados lo hacen en el mundo entero. El lenguaje de los hombres de armas es universal y consistentemente interrumpido por profanidades. Los juramentos no significan nada para un soldado, salvo un medio de obtener énfasis. Los usa en lugar de adjetivos más corteses. Los autores de «El Precio de la Gloria» han intentando reproducir estas maneras junto con la atmósfera general que ellos estiman como la verdadera».**

La pieza es la más fabulosa colección de impresiones y malas palabras que se ha escuchado en la escena americana y hu-bo críticos que afirmaron que «era la mejor obra sobre la guerra... ¡desde Los Persas de Esquilo!; «De todas formas, «El Precio de la Gloria» servía para una agitación moral en los Estados Unidos y para plantear el tema bélico en términos de franqueza y sensación. Por dos ocasiones Hollywood llevó la obra al cine, pero lógicamente sin el contexto literario del original.

La colaboración entre ambos autores duró exactamente hasta 1925 y luego Stallings inició un viaje a Hollywood, donde ha triunfado como argumentista. Anderson tuvo otros colaboradores, pero ya desde 1928 ha escrito solo la mayor parte de su prolija producción, en realidad demasiado abundante y en ocasiones mediocre.

Encuadrado dentro de la primera generación de dramaturgos americanos, pero trabajando fuertemente durante la segunda (escribió trece piezas en la década de la depresión) Anderson se ha asomado, con frecuencia, a la protesta social, llevado a ello por su idealismo. En «El Precio de la Gloria» revela toda una posición aislacionista que casi lo convierte en un reaccionario y transforma la comedia con un fondo de disputas particulares sobre el amor, en una protesta contra la violencia. La pregunta del teniente Moore: **«¿Cuál es el precio de la gloria ahora? ¿Por qué, en nombre de Dios no podemos irnos todos a casa? ¿Quien da algo por esta asquerosa, apestosa aldea sino los pobres bastardos franceses que viven aquí? ¡Dios los maldiga! Tú habías de coraje, pero toda la larga noche te la pasas escuchando a un hombre que está sangrando hasta la muerte en un árbol, llamándote «Kamerad» y pidiéndote que le salves la vida. ¡Dios maldiga a todos los hijos de puta en el mundo que no están aquí!»**, resuena largamente en los Estados Unidos como una posición totalmente negativa frente a la responsabilidad internacional.

Años después, en «Los Niños del Sábado» presenta a una pareja de recién casados luchando contra las estrecheces económicas del primer año. «Dioses del Alba» tiene como tema la injusta ejecución de Sacco y Vanzetti y es por su propaganda y fuerza expresiva una pieza colocada completamente dentro de la tradición de la segunda época, la década comprometida. Siete años más tarde, en 1935, Anderson tomaría este mismo tema y lo convertiría en «Bajo el Puente» (Winterset) sólo que ahora la injusticia social es un telón de fondo y la búsqueda de la verdad y el deseo de venganza a la Hamlet, reemplazan a la propaganda hasta elevar la acción y los personajes a un nivel difícilmente alcanzado en el teatro americano en todos sus años.

Pero en 1938 Europa ardía nuevamente en guerra en España y Anderson ya no era el aislacionista cobarde de los años 20. «Key Largo» ilustra la pregunta de intervenir o no en los asuntos extranjeros y lucha contra el fascismo, representado en la Florida por un grupo de gangsters: King McCloud, desertor y traidor a la causa republicana, descubre que la lucha contra la maldad se puede establecer en todos los frentes, aun en el local, y termina por matar al gangster Murillo, aunque él también cae en la lucha. Pero no importa:

«Un hombre debe morir
por sus creencias —si tiene la desdicha
de hallarse en tal en crucijada—
y si no, terminará por no creer en nada,
lo que también es morir».

«La Víspera de San Marcos» muestra al hombre común americano escogiendo entre la lucha y la muerte frente a los japoneses, antes que el regreso salvador, pero cobarde, a la patria lejana. El aislacionista se ha convertido en intervencionista.

Pero al mismo tiempo, Anderson se ha valido frecuentemente de la treta de presentar temas antiguos con un amplio paralelismo con los tiempos modernos, como en «El Valle Forge», «La Alta Torre», «Juana de Lorena», «La Máscara de los Reyes», «La Festividad de Knickerboker», «Descalzo en Atenas» y otras más. En realidad, el autor ha estado siempre presente en su tiempo, luchando contra las ratas que heredarán el mundo, con una evidente desconfianza hacia todo tipo de gobierno y afirmando siempre su fe en el mejoramiento moral del hombre, que hará innecesario todo tipo de conflicto o reglamentación abusiva. Estas ideas le han llevado en ocasiones a cambiar sus programas políticos como en el caso de «El Precio de la Gloria» y «Key Largo»; «Dioses del Alba» y «Bajo el Puente»; del ataque político al «New Deal» de Roosevelt en 1938 con «La Festividad de Knickerbocker» a la aceptación en 1946 con «Juana de Lorena» de que las pequeñas concesiones son necesarias para salvar los grandes compromisos; de la crítica al Congreso en «Ambas vuestras Casas» en 1933 a su clamor por la libertad intelectual en «Descalzo en Atenas» en 1951. En este sentido, en la no aceptación de un estilo definido de dramaturgia, en su balanceo idelógico, en su ambicioso plan poético, en la altura y amplitud de sus temas, Maxwell Anderson es un representante digno de toda la primera generación teatral americana, que va desde 1916 a 1929, del estreno de la primera pieza de O-Neill, «Rumbo a Cardiff» a la crisis de Wall Street y la depresión de los años 30.

Como autor de esta primera época, Anderson está muy preocupado del destino final del hombre, de su ulterior salvación, de su mejoramiento moral. En realidad, una de las principales características de este dramaturgo es su idealismo en lucha perpetua con el mundo que lo rodea, contra los malvados que conquistarán el gobierno de los nobles. Porque por otra parte, los personajes de este autor recuerdan siempre la derrota del héroe artístico americano, su imposibilidad de triunfar, su fatal destrucción frente a fuerzas mayores, su muerte sin posible salvación. Los finales de sus obras dejan en ocasiones la amargura de la futilidad de la lucha, el fatalismo de la existencia, la carencia de energía necesaria para una acción triunfante y exitosa y generalmente sus héroes se dejan matar con una mansedumbre inexplicable, rechazando voluntariamente todo intento de vida o lucha: las bellas frases poéticas vienen en estos casos a llenar el vacío de una acción correspondiente, de una rebelión contra fuerzas que el autor coloca más allá de la voluntad humana, más altas y poderosas que los hechos del hombre. El capitán Flagg es incapaz de detener la sangre y la matanza bélicas; Essex muere sin lucha cuando «reconoce» (en un bello sentido Aristotélico) que Isabel será mejor gobernante que él y Mío se deja asesinar por los gangsters tras olvidar su deseo de venganza, con una mansedumbre que después recogería Squirre en «El Bosque Petrificado» de Robert Sherwood. Anderson se bate en retirada frente a las mismas fuerzas que ha creado luego de reconocer su propia debilidad. El autor reconoce que sus personajes son superiores al medio en el aspecto moral, se hallan llenos de un sano idealismo, están a servicio de las mejoras causas y mueren por sus ideales sin traicionarse, pero los maneja con tal debilidad que la derrota se hace inevitable y el afán trágico se vuelca en un final de derrota y mansedumbre. Pero no hay que llamarse a asom-

BAJO EL PUENTE
(Fragmento)

... «Bajo el Puente» (Winterset) tiene una curiosa historia interna. Esta obra de Maxwell Anderson fué estrenada en la temporada de 1935 y todo el mundo esperaba que ganara el Premio Pulitzer. No fué así y el galardón recayó sobre «La Solterona» de Zoe Akins. Esto produjo una poderosa reacción: los críticos teatrales de Nueva York se reunieron y acordaron crear un premio anual a la mejor obra teatral americana. No hay que agregar que ese año, «Bajo el Puente» ganó el Premio de los Críticos Dramáticos de Nueva York, como un acto de desagravio a Anderson. Desde entonces, ambos (los críticos y el Pulitzer han coincidido en muy contadas ocasiones).

En este fragmento, final del tercer acto y de la pieza, se ofrecen los valores poéticos y el sentido trágico de Anderson, intentando inútilmente una semejanza con los elementos shakespearianos. El sentido total del fragmento debe ser estudiado en relación con el original completo, pero las palabras finales dan una impresión de grandeza y sensibilidad que pueden facilitar el acercamiento del lector a las cualidades teatrales de Anderson y de paso rendir un recuerdo al autor que entregó a las tablas un puñado de obras capaces de perdurar para siempre en el teatro de su país.

Esa fué su principal virtud. «Bajo el Puente» puede ser una tragedia frustrada, pero es una excelente pieza de teatro. El que lo dude, puede leer lo que sigue.

◆

(La ametralladora habla nuevamente. MIRIAMNE cae de rodillas. GARTH corre hasta ella).

GARTH. Tonta **(trata de levantarla).**

MIRIAMNE. No me toques. **Se arrastra hacia MIO).**

Mira Mío. Me han matado también. Puedes creerme. Oh, ahora Mío. Puedes creer que nunca te haría daño porque me muero. ¿Por qué no me contesta? Oh. Ahora nunca lo sabrá.

(Cae nuevamente con la mano sobre la boca, ahogándose. GARTH se arrodilla junto a ella. Luego se levanta temblando. EL VAGABUNDO sale. LUCIA y PINI miran hacia fuera).

ESDRAS. Era lo único que faltaba.

GARTH. Sí. **(ESDRAS se inclina sobre MIRIAMNE y luego se endereza lentamente).**

¿Por qué habrá nacido el bastardo?
¿Por qué habrá venido aquí?

ESDRAS. Miriamne... Miriamne... Sí.
(Y Mío
Un solo aliento los llamará
(ahora
Perdónenos los dos
Perdonen el mal antiguo de
(la tierra
Que los trajo aquí.

GARTH. ¿Por qué sería ella tan tonta?

ESDRAS. Eran más sabios que tú y yo
Morir cuando uno es joven e
(intocado

Eso es mendicidad
Para un mísero de años, pero los diablos encerrados en
(el sínodo
Se estremecen y son arries-
(gados
cuando los hombres planean
(sus vidas al azar
por el amor del corazón y
(pierden
Y estos que eran niños pesarán más que todos los viejos
(de la ciudad
Cuando se le pase balance a
(este experimento.
Oh Miriamne y Mío... Mío
(mi hijo.
Que se sepa donde yaces.
Esta es la historia de los
hombres que nacen del barro
Y de las mujeres que
Sin amilanarse, sin ceder,
(firmes.
Aceptan la derrota implaca-
(ble
Y gallardos mueren sin ceder.
Quisiera haber muerto tam-
(bién hace mucho tiempo.
Antes que seas viejo querrás
(morir como ellos han muerto.
En esta estrella. En esta du-
(ra aventura de estrellas.
Sin saber lo que significan
(los fuegos de la derecha
Ni los de la izquierda
Ni si un sentido se presu-
(mía o se intentaba
El hombre se puede levantar
(y decir mirando ciego:
En estas luces móviles no
(encuentro pista
Solamente una noche sin amo,
Y en mi sangre ninguna res-
(puesta pero es mi mente mía
Y es mi corazón mío, un grito que se alzó hacia algo
(lejano
Que es más alto que yo y me
hace emperador de la oscu-
(ridad
sin fin siquiera al buscar.
(Qué extrañas cosas vivirán
los hombres sin ella. Dejad-
(los vivir y entonces
salid como yo, como tú. Nues-
(tro papel es enterrarlos.
Vengan. Recójanla. Ellos no
(deben quedar aquí

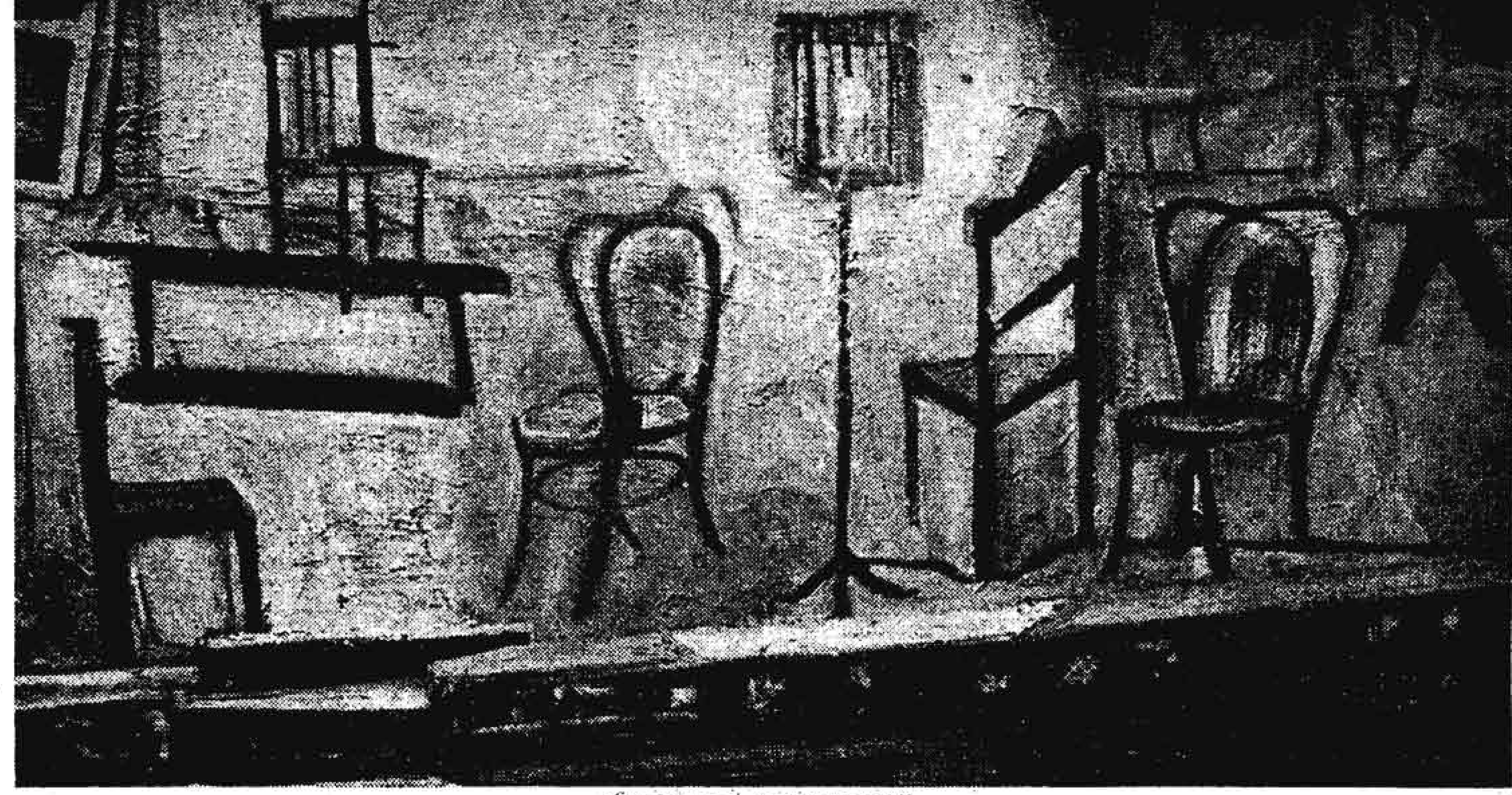
(LUCIA y PINI se acercan a ayudar. ESDRAS y GARTH se inclinan a recoger a MIRIAMNE). Telón.

Traducción: N. N.

bro: tal característica se encuentra presente en toda la literatura dramática americana, desde el «Emperador Jones» de O-Neill, hasta Willy Loman de «La Muerte de un Viajante», pasando por Alan Squire, en «El Bosque Petrificado» la familia Berger de «Despierta y Canta» de Odets y la Blanche Dubois de Tennessee Williams. Y hay que olvidar que estos nombres son los más altos que encuadran el teatro americano, lo que ha servido para fortalecer la tesis de que el artista americano es un héroe frustrado y derrotado ante el progreso material del país, idea lanzada por Van Wyck Brooks (**«el Puritanismo y nuestro materialismo han impedido el florecimiento de la vida creativa en América»**) y ratificada por el propio O-Neill en una entrevista que la revista «Time» le realizó en 1936, a raíz de su premio Nobel.

Pero por otra parte, el idealismo, el tratamiento de los temas antiguos y el diálogo en verso, confieren a Anderson otra característica casi única entre los autores de su país: el romanticismo sentimental. La trilogía Tudor («La Reina Isabel», «María de Escocia» y «Ana, la de los mil días») son tres perfectos ejemplos del romanticismo histórico, sin una gran fidelidad a los hechos, pero con sentimiento y «pathos» suficientes para insuflar fuego y vigor al corazón. Claro que como romántico, Anderson está muy lejos de ser para la escena de su país, lo que Schiller fué para Alemania o Hugo para Francia, pero el tono de reprimida pasión, de elevación espiritual y de altura poética, confieren a sus piezas un tratamiento romántico que no tiene paralelo en los Estados Unidos. Aun en obras como «Bajo el Puente», la tortura mental de sus personajes, el amor de los protagonistas y la fatalidad que les rodea, provocan una catarsis sentimental que convierte a un simple melodrama en crimen, castigo y venganza en algo cercano a un romenticismo trágico situado por encima de las convenciones realistas, todo lo que confirma su teoría trágica emanada directamente de la Poética de Aristóteles.

¿Y su poesía teatral? En realidad, Anderson como poeta es efectivo pero falso, lleno de clichés líricos, momentos comunes y sentimentalismo, aunque su literatura parezca fluír con una riqueza ini-



"ENSAYO TEATRAL"
Cuadro de Helen Frank (Museo de Chicago).

gualada desde Rostand en la escena moderna. Joseph Wood Krutch estableciendo un paralelo entre O-Neill y Anderson, afirma que **«O-Neill parece extrañamente inarticulado, incapaz de poner sus ideas en palabras con fluidez siquiera ordinaria; Mr Anderson, por el contrario, parece a tiempos sufrir bajo la más penosa inhabilidad de hallar ideas para las palabras que fluyen casi espontáneamente. El uno tiene la imaginación del poeta sin su poder de expresión, el otro cae fácilmente en el verso que los críticos (especialmente cuando lo examinan friamente) encuentran frecuentemente no muy poético sino como algo que suena como tal».** El paralelo crítico es útil, porque señala una de las principales demandas de la poesía teatral de Anderson, su continuidad lírica, su mezcla de fantasía y realismo, su verborrea nada excepcional, su conformismo de expresión y sentimiento. Es interesante notar que mientras los dramaturgos poetas han llegado al teatro desde la poesía, Anderson invierte totalmente el esquema y apenas si ha hecho alguna que otra incursión al campo de la poesía libre: su libro **«You who have dreams»** data de 1925 aproximadamente.

La muerte de Anderson lo toma ya con la fatiga de sus setenta años. Pero él permanece aún como lo que siempre ha sido, un hombre de buena voluntad, un honesto luchador contra todo tipo de tiranía y un ambicioso escritor, que se creó a sí mismo la necesidad de expresar su mundo moderno en poesía teatral. Su «tragedia frustrada» como llama León Mirlas a «Bajo el Puente» permanecerá mucho tiempo como un ejemplo clásico de forma y contenido, de elevación y fuerza trágicas.

Y no hay que olvidar, que la frustración ideológica de Maxwell Anderson es la frustración de todo el teatro americano...

OBRAS DE ANDERSON

1923:	«Desierto Blanco».
1924:	«El Precio de la Gloria» (en colaboración con Stallings)
1925:	«El Bucanero» (en colaboración con Stallings).
1925:	«El Primer Vuelo» (en colaboración con Stallings).
1925:	«Mirando afuera» (Basado en el libro de Jim Tully «Mendigos de la Vida»)
1927:	«Los Niños del Sábado».
1928:	«Dioses del Alba» (en colaboración con Harold Hickerson).
1929:	«Gitana».
1930:	«La Reina Isabel»
1932:	«La Noche sobre Taos».
1932:	«La Esposa del Mar».
1933:	«Ambas vuestras casas».
1933:	«María de Escocia».
1934:	«El Valle Forge».
1935:	«Bajo el Puente».
1936:	«Victoria sin Alas».
1937:	«La Alta Torre».
1937:	«La Máscara de los Reyes».
1937:	«El Vagón de las Estrellas».
1937:	«Las Festividades de Kincker-bocker» con música de Kurt Weill).
1938:	«Key Largo».
1940:	«Viaje a Jerusalem».
1941:	«Una Vela al Viento».
1942:	«La Víspera de San Marcos».
1944:	«Operación Tempestad».
1945:	«Café Truckline».
1946:	«Juana de Lorena».
1948:	«Ana la de los mil días».
1949:	«Perdido en las estrellas» (basado en «Llora mi amado país», de Paton).
1951:	«Descalzo en Atenas».
1954:	«La Mala Semilla (basado en la novela de March).
1958:	«El día que el dinero se detuvo» (Basado en la novela de Gill).
1959:	«Los Seis Dorados».

LOS ÑAÑIGOS, sociedad secreta

Por Lydia CABRERA

—I—

Hace cincuenta y siete años, a propósito de la existencia en Cuba de la Sociedad Abakuá, la de nuestros ñáñigos famosos, comentaba el sociólogo español Don Rafael Salillas:

«El ñañiguismo impresionó a las gentes como una mascarada de los negros que exhibían su ceremonial en las calles, como antes lo habían exhibido más localizadamente. Impresionó también en virtud de algunos episodios criminales. Se enlazó el ñañiguismo como algo puramente festivo y siniestramente peligroso».

«La ciencia cubana en el estudio de las cosas cubanas apenas si alcanzó desenvolvimientos iniciales y de aquí que el negro, considerado en su engranaje con los problemas políticos sociales en aquel país, o considerado en el orden de las simples relaciones y de las simples manifestaciones, no lo fué como ejemplar de estudio, de información antropológica y étnica».

Sin las obras de Fernando Ortiz, el fecundo y solitario pionero de los estudios africanistas en Cuba, hoy, poco más o menos, podría decirse lo mismo.

La Sociedad de los Ñáñigos, delictuosa y peligrosísima por su agresividad, —véase Fernando Ortiz, «Los Negros Brujos», 1906; Israel Castellanos: «La Brujería y el Ñañiguismo en Cuba desde el punto de vista médico social», 1916, el grueso volumen «La policía y sus misterios en Cuba», de Rafael Roche— no ha tentado seriamente en lo que va de siglo la curiosidad de otros estudiosos; exceptuando recientemente a un psiquiatra, el doctor José Angel Bustamante. (1).

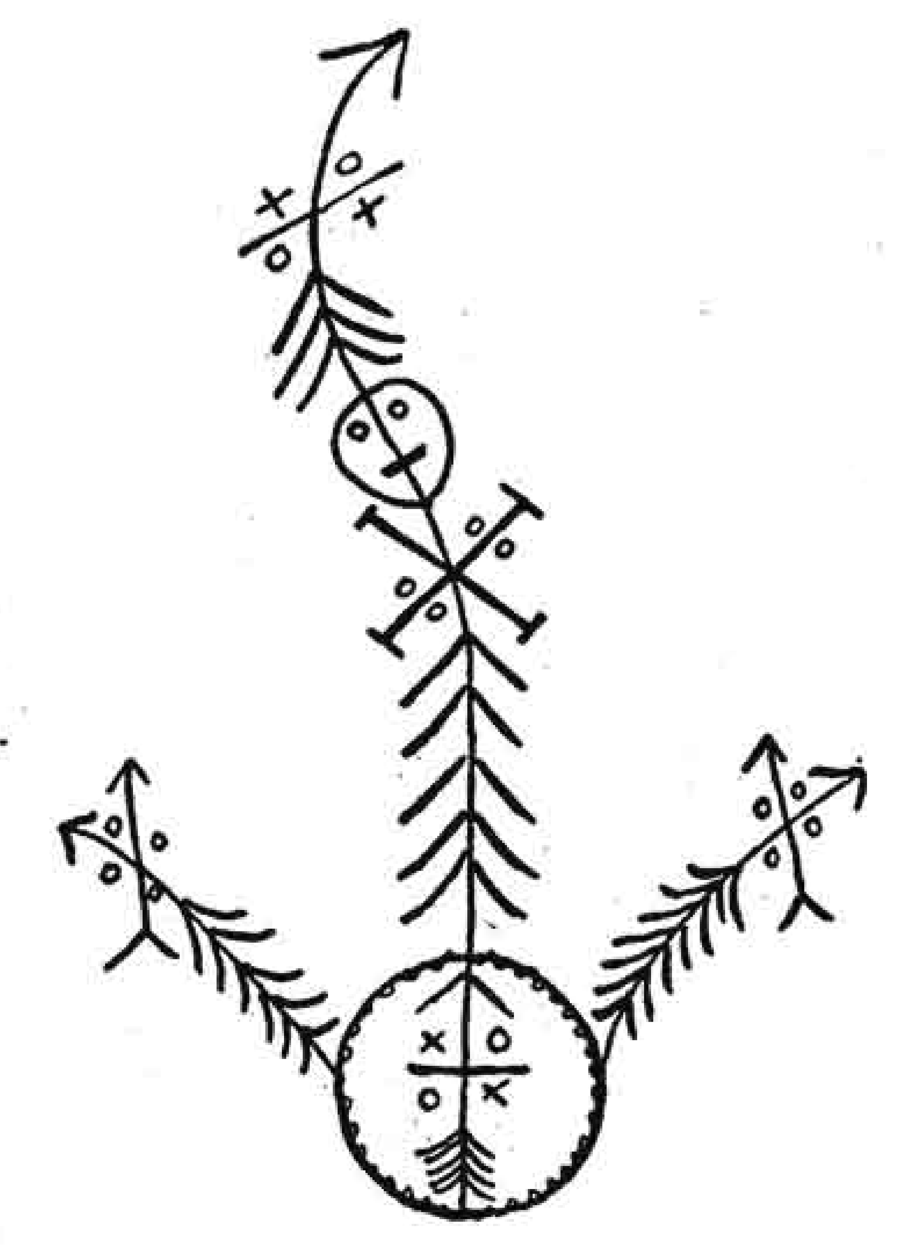
Cierto que entre nosotros un complejo de mestizaje difícil de dominar, o los prejuicios de una mentalidad todavía provinciana y mal informada, lejos de estimular el interés de posibles investigadores, lo desvían como de algo vergonzoso, no ya de particular del extraordinario caso ñáñigo, sino de cualesquiera de aquellos aspectos en que se hace más patente la importancia del elemento africano en la composición de este país.

Así en Cuba, sin riesgos, se puede ser indianista. No hay indios. Pero sondear en el viejo, incalculablemente rico fondo cultural africano, que los siglos de la trata acumularon aquí, es tarea que muchos tachan de «antipatriótica» y negativa.

Según el juicio, que nos divierte recordar como muy expresivo, de un excelente prosista y universitario, es «alzaprimar» al negro, estimular la barbarie... Dicho de otro modo, atentar contra la dignidad nacional. Los haitianos de la clase alta, nos cuentan los que han practicado encuestas etnográficas y sociológicas en Haití, como Alfred Metraux, experimentan un gran malestar cuando se les hable de vodú. En algunos de nuestros intelectuales, en muchos de nuestros arios, a veces con abuelas olvidadas por muy tostadas al sol indiscreto del Caribe, se observa que ese malestar acaso es sólo comparable al de los ángeles cuando se les mojan las alas; a las del Pavo Real cuando se mira los pies.

Al revés de lo que ha sucedido en un gran país como el Brasil, todavía en Cuba, país también mestizo, la etnografía no ha logrado disipar a esas sombras, con las limitaciones que implican tales complejos. El término cultura suele no ser tomado aquí en su acepción científica. Aún para la mayoría, significa exclusivamente el grado máximo de instrucción y refinamiento que logra alcanzar un pueblo, no el conjunto de tradiciones sociales.

No puede decirse, mucho menos escribirse, que Cuba es heredera de dos legados culturales: el español y el africano. Y este frecuente malentendido, sino entra en juego el aludido complejo de inferioridad, una incomprensión inconcebible a estas alturas —¡cuando ya son clásicos los nombres de Tylor, Lang y Frazer, universalmente leídos!— amén del curioso concepto de un «patriotismo» enemigo encarnizado de la antropología cultural, como el del atildado escritor a quien nos hemos referido, nos obligaría a volvernos de espaldas a la realidad de las hondas influencias ejercidas por varios

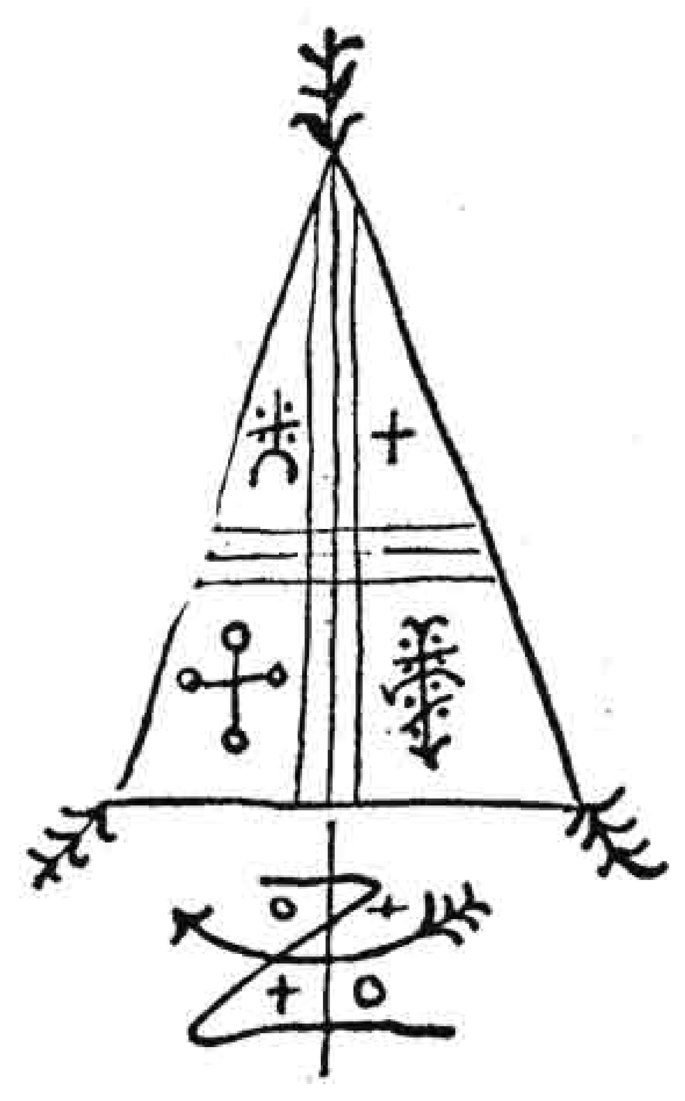


grupos étnicos africanos en la sociedad cubana, demasiado evidentes para que puedan ocultarse y demasiado interesantes como sujeto de estudio para ser rechazados.

En sus extremos la negrofobia puede ser, como creía Lord Olivier, síntoma de debilidad cerebral.

Una prueba más de la resistente solidez de los valores de ese legado africano, nos la da la Sociedad Abakuá, localizada en La Habana, en la capital de la provincia de Matanzas y en la ciudad de Cárdenas, con sus miles de adeptos negros, blancos y mestizos y de la que se avergüenzan mucho más, se explica, que del conocido fenómeno de sincretismo que en el campo religioso ha identificado a las divinidades africanas con los santos de la Iglesia Católica. Bajo el delgado manto de esta sincresis hoy, el pueblo cubano, sin distinción de razas, rinde abier-

(1) «En sacrificio totémico en el boróko ñáñigo».



tamente culto a los orishas yorubas. La patrona de Cuba es Ochún —la Virgen del Cobre—, y del puerto habanero Yemayá —la Virgen de Regla.

La abominable confraternidad de los ñáñigos, un trasplante de las de la Nigeria del Sur, como Egbó y Ekkpé, ya en la primera mitad del siglo pasado admitió en su seno a los blancos, —españoles: asturianos, catalanes, vizcaínos, gallegos mayormente y, desde luego, a los blancos criollos.

Como una muestra de su influencia en el medio popular habanero, de sus dialectos y de su lenguaje secreto, muchas voces de nuestro léxico vernacular, tiene origen Abakuá. Estas se infiltraron inclusive en el hablar de las clases altas. Los niños aprendían a hablar con los esclavos, y se decía que los esclavos, muchos de los cuales pertenecían a la belicosa asociación, eran protegidos por sus amos cuando, por ñáñigos, los perseguía la justicia.

Las sangrientas contiendas de los Efik y los Efor, pretenden muchos negros que lo tienen por tradición oral, serían secretamente para los dueños de los esclavos iniciados y divididos entre estos dos bandos, lo ¡que hoy los matches de Base-Ball entre almendaristas y habanistas! Y es que se convivía muy de cerca con los esclavos. Era así, como por ejemplo, toda una marquesa, con la mayor naturalidad, —la de Zuezo, su nieta me permite nombrarla—, empleaba para hacer referencia a un gesto valeroso, a un rasgo gallardo y varonil, la palabra ferenbéke. aplicándola correctamente, pero quizá ignorando su crudeza. Y que a una cubana de viejo abolengo, sin gota de sangre negra, y por lo mismo sin negrofobia, le oyésemos decir hace poco, reseñando una de esas fiestas costosísimas que suelen celebrarse en La Habana, más lujosas que las de antaño, aunque menos distinguidas, que «allí estaba todo koriofó reunido». (Koriofó, el conjunto de los ñáñigos de mayor jerarquía en una Potencia o agrupación).

¿Quién ignora en Cuba que butúba es comida? Que un ñampe o ñankue es un muerto; ñampearse morirse y ñampear matar. Un novio le dirá a su novia que le querrá hasta que ñankue, hasta la muerte. En una discusión de principios, aunque éstos variarán según soplen los vientos, alguien cívicamente declarará sostener los suyos hasta que ñankue... o lo ñampeen.

Corrientemente le oiremos decir al hombre de la calle, lo mismo que al hijo o a la mujer de un millonario, chébere, por bonito, bien, bueno, elegante, gracioso. Se está o se es chébere. Fulano «se puso chébere», iba muy chébere; la casa que vive es chébere, su automóvil o su mujer son chéberes, hizo un negocio chébere.

Tan frecuente es esta voz que hasta los extranjeros la aprenden.

Pero en su primera acepción, lo más exacta, chébere es el ñáñigo por autonomasia, el chébere monina, tan «echao pa alante», que todo lo hace en esta vida a ¡porque sí. Guapetón, jactancioso, impulsivo, ególatra, de una vanidad quisquillosa e infinita, de una presunción insultante. Personaje muy típico del patio, no entraremos a describirlo. No es necesario ir a buscarlo a la hampa, ni al barrio de Jesús María ni al del Pocito. Este chébere hace años que transita por todas partes; triunfa, mas no se despinta. Podemos reconocerle, aunque varíe de indumentaria, aunque ha sustituído las chancletas de becerro por los zapatos importados de Norte América, el estilete del hueso de tiburón o el coco macaco, por el revólver que le abulta de modo especial en la cadera que contonea con especial arrogancia. Este puro chébere, aunque por confusión a menudo en el lenguaje familiar ocurra que también se llame chébere a cualquiera, algún buen jefe de oficina, aquél que tiene mano izquierda, «simpaticón» que se da a querer de sus subalternos o un santo como Juan Bosco, es por su mentalidad, ética y estilo, un producto con perfume ñáñigo. El arquetipo es Mokóngo, —Mokóngo Má chébere, el Jefe de la Potencia. En el cheberismo los antecedentes son abakuá, o lo son por contagio o atavismo.

Nos hemos acercado a los ñáñigos tan mal afamados tradicionalmente, quienes quizás por lo mismo nos habían inspirado siempre una gran curiosidad, sin miedo ni desprecio. Sin preocuparnos la piel, la forma de las orejas, la anómala implantación de unos ojos de mirada estrábica, la depresión de la articulación naso frontal de un Ekueñón o el exagerado prognatismo de la mandíbula de un Iyámba, interesándonos del ñañiguismo no el aspecto criminoso sino el religioso, y aún más el material poético que habíamos sospechado en sus tinieblas.

Nuestro paciente empeño en conocerlo por dentro ha sido recompensado. Aunque no era nada fácil para una mujer abordar a los «kuákara», por muchas razones y la más importante porque un ñáñigo que se respete sólo hablará de aquellos aspectos exotéricos de sus Misterios, m[?]; más valiosos informantes, una vez establecidos con ellos los primeros contactos por otros que generosamente nos han ayudado en nuestras pesquisas, no tardaron en creerme y comprender que no lo asociábamos a la hampa carcelaria; que no veíamos en cada ñáñigo la imagen de un asesino nato.

La falsa acusación que se ha lanzado de continuo contra los ritos importados por los esclavos, cayó de lleno sobre los ñáñigos, como si éstos tuviesen la exclusiva de ciertas prácticas de hechicería que se caracterizan por los sacrificios de niños blancos.

Este error, calumnia la más humillante para el ñáñigo, —lo es para toda la gente de color—, decidió a un anciano, a Saibeké, y a otros iniciados a romper su silencio y aclararnos sus Misterios con verdadero interés, aunque se sabe en qué consiste el gran secreto de Abakuá.

Objeto de persecuciones policíacas, no siempre pudieron resistir los ñáñigos detenidos, a las amenazas, a los castigos o sobornos y el 1882, por primera vez, la prensa divulgó algunas generalidades sobre la naturaleza y organización de la agrupación. Pero de Ekue, el Secreto de los Secretos, el Tambor Sacrosanto, aún no se habla. «Hay una corneta o bocina que produce un sonido ronco semejante al bramido de una vaca». Fué entonces, nos cuentan, que Enriquito el bizco, de la Potencia Efori Gumá, pagado o forzado por la policía, tuvo que cantar e informó al periodista, pero no libró el secreto más caro al Abakuá. Ni tampoco los ñáñigos cubanos que Don Rafael Salillas vió más tarde en la prisión de Ceuta. Aquel secreto incomunicable en que reside el Misterio, —y el prestigio de la Sociedad—, costase lo que costase se callaba, y largo tiempo se mantuvo intacto, pues no lo traicionaron, afirman con orgullo, los «antiguos», aquellos viejos ñáñigos que aterraron La Habana del siglo pasado y comienzos del presente. La forma de Ekue, detalladamente escrito por Fernando Ortiz en sus instrumentos de la Música-Afro-cubana (2) la manera de producir el extraño sonido que tanto impresiona la emotividad religiosa de nuestro pueblo, no fué conocida por los profanos hasta hace unos treinta años. Por esta razón, no consideran los viejos que teóricamente me han iniciado en sus Misterios, que traicionen al Secreto ni a la dignidad del ñañiguismo con explicaciones que en su concepto harán más estimable al Abakuá.

«Antes de condenar», dice Saibeké, «hay que saber lo que se condena».

Estas largas explicaciones que van a leerse, sin que hayamos alterado las ideas, ni en la más rigurosa medida de lo posible, la forma de expresarlas, permiten relacionar la confraternidad de los ñáñigos precisamente por sus ritos misteriosos que deben mantenerse ocultos a la impura curiosidad de los profanos, al tipo inmemorial de agrupaciones esotéricas que a lo largo de los siglos se han propuesto un mismo fin. Sin un lazo que las una en el tiempo y en el espacio, pero como un testimonio de universales correspondencias en las creencias y comportamientos religiosos de los hombres, ya las encontremos actualmente en los pueblos llamados primitivos, o en la antigüedad, en Grecia y Roma, en la Europa Medieval, en la del siglo XVIII, los sistemas de estas agrupaciones, en el fondo, ofrecen rasgos semejantes.

De todo antiguo fenómeno religioso existen paralelos que pueden observarse en la vida de alguna sociedad contemporánea. Por poco que se hurgue en ellas, —como en tantos individuos supercivilizados— aparecen esos mismos elementos arcaicos, que aún habiéndose transformado en formas de religiosidad más elevada, quedan profundamente rezagados en la conciencia: en el caso de nuestra Sociedad Abakuá, esos elementos subsisten casi intactos bajo los préstamos, veremos que muy superficiales, tomados al catolicismo.

Igual que el iniciado en los Misterios anteriores al Cristianismo, y en nuestros días los adeptos de asociaciones secretas de Inglaterra y Norte América, y de tantas sectas insospechadas que celebran sus ritos en las grandes capitales y ciudades europeas, veremos que nuestros «obonékues», nuestros ñáñigos, haciendo ahora abstracción de sus orígenes africanos, ya que el mismo principio inicial subsiste en las formas más evolucionadas de las sociedades secretas de este tipo, pasan igualmente mediante la acción de ciertos ritos, de una vida de condición inferior, impura y espiritualmente desvalida, —es decir profana— a una vida superior y segura.

Hubiera sido difícil que escuchando a nuestros ñáñigos, no despertase en nosotros a menudo el recuerdo de lo poco que hemos leído sobre los antiguos Misterios.

Nuestras escasas lecturas nos han llevado a menudo sin proponérnoslo, a hacer comparaciones entre las ideas religiosas de los griegos y las de los africanos que nos exponían sus actuales descendientes que constituyen acaso la mitad de la población de Cuba.

Si el curioso que hojee estos apuntes no se escandaliza ingenuamente por lo que acabamos de decir, pues no ignora, —no tendrá que ser un erudito necesariamente, —como no lo es quien los ha trazado—, las equivalencias interesantes que le ofrece a la etnología la antigua religión de los griegos con las de actuales pueblos primitivos, de cuya mentalidad hallamos en Cuba continuos e impresionantes ejemplos, las advertirá por sí mismo. Saltan a la vista de cualquier estudiante. Durante largos años me ha sido posible conocer en mi país a individuos que son más contemporáneos de Sumer y Egipto que de la era atómica.

(2) Volumen V, páginas 203 y siguientes.

Comenzando por el Secreto que debe guardar el iniciado en Abakuá, por ejemplo, ¿no se asociará a éste, espontáneamente, con el iniciado en los Misterios de Eleusis?

Nuestro abanekue no puede decir, —como no debía decir el iniciado de Eleusis después de comprar el lechoncito de Demeter, como él comprará un gallo para Ekue— qué ocurre dentro del santuario, en Kufón Ndibó; y si ha visto el Secreto, pues un simple obonékue no lo ve en su iniciación, —lo ven «los que pueden ver», los Epoptes —Indiobones o grandes Plazas, y muchos antaño morían sin haberlo contemplado—, en qué consiste, qué es la verdad tan escondida que sólo es revelada por un sonido peculiar, espantosamente adorable (¡Uyo úyo maúyo tanfonó!). Como el Abanékue, el Secreto era lo primero que debía guardar el iniciado en los Misterios, y en aquellos días no lejanos en que los ñáñigos serían tan discretos como los participantes en los antiguos Misterios», su indiscreción podía costarles mucho más cara que la «suspensión», (la prohibición de acercarse a su Potencia o «tierra» y asistir a sus ritos y fiestas), con que se castiga algunas faltas y graves infracciones a los mandamientos de la Ley Abakuá. La gran obligación, el juramento más solemne que hace y debe hacer cumplir, es el de callar... Subúso.

También la contemplación indebida de Ekue puede causar la pérdida del insensato que se arriesgue a mirar. Podría ocurrirle lo que a aquel curioso temerario, en un santuario de Isis, de que habla Pausanias. Cantó su hazaña, dijo lo que vió como en la nebulosidad de un sueño, y murió súbitamente. Así sabemos de cierto cuarterón audaz que burló el Fambaróko, —portero del cuarto sagrado— vió de soslayo a Ekue y quedó ciego y enfermo para siempre, exactamente igual que Aépytos en el tempio de Poseidón, (divinidad tan temible como el Olokún de nuestros lucumís: el Océano). Ekue, por efecto de su santidad y como toda fuerza sagrada, es peligroso: para resistirla, hay que estar preparado, y así es como el sacrilegio, universalmente, ya reside esta fuerza superior en un tambor, en una piedra, en un árbol, en un animal o en una imagen, debe atenerse a las mismas consecuencias fatales. (Ningún «Babá orisha» o santero de filiación lucumí, —yoruba— descubre la sopera que contiene la piedra en que se adora a Ibaibo, ni de pronto clava en ésta la vista».

El ñáñigo, por el ritual complicado que luego nos será explicado en todos sus detalles, como el iniciado en los Misterios de Demeter, de Isis o de Mitra, también obtiene la salvación: nos afirman que ser obonekue no es ser un hombre como todos los demás, por la misma razón que «no será un muerto cualquiera», «sin embarcar», «errante». Una oscura, pobre ánima en pena, hambrienta, olvidada y agresiva, pegada a la tierra —Belamo—, (3) peligrosísima, además par los vivos.

Ser abacuá, —un Eririokondo— representación, le asegura al obonékue, al iniciado, lo mismo que los Misterios a los antiguos, los beneficios supremos de la Consagración, de una alianza —Nyuao— con lo sobrenatural. Esos beneficios serán temporales, físicos; espirituales y eternos: «porque cuando obiyáya monina awerí, (4) el cuerpo se pudre, se vuelve nada. El cuerpo muere y el alma sigue por ahí viviendo».

Nuestro obonekue al salir ya «jurado» (5) del cuarto del Secreto del fambá, (6) Kufon Ndibó (7) en el que no se le prepara, como en el santuario de Eleusis, «cuando vuelve a ver la luz», (al quitarle la venda que cubría sus ojos) ningún efecto teatral, sino la contemplación, «verdaderamente emocionante» del conjunto de objetos del culto que se llama Potencia, —tambores y cetros, con excepción del Ekue—, viene de sellar un pacto «con los Espíritus»... Ha establecido un nexo, sagrado y de infinitas consecuencias, con el mundo suprasensible. Y este nexo, —«compromiso»—, será permanente e indestructible. «Lo que se ha escrito no se borra», —yuate makateréré— reza una sentencia abakuá, refiriéndose al trazo, —la cruz de sangre que estampa el iniciado en el Secreto sagrado, —el tambor, Ekue—, sobre cuyo parche, jura el evangelio de su fe, y a los trazos de indiabakuá que se le dibujan en la cabeza, en el pecho, en los brazos, en las piernas, y en la espalda; signos que lo elevan muy por encima de los demás hombres. Pues sin duda el ñáñigo es un privilegiado en comparación con los iniciados, a los que llama «judíos», (8) —amanipáwa, sokaforó, o indisime amanipáwa—, que no han bebido la Mokúba, —la bebida sacramental— ni han experimentado la conmoción inexpresable de escuchar a Uyo (9) en sus oídos, como en el origen del mito. Esto es ¡« anguiriri»! momento culminante de la ceremonia de «entrada»: los tres chillidos Sacramentales de Ekue, que ahija el neófito y le responde, de la Voz Divina en Akanarán, objeto de la adoración, y centro de las prácticas rituales abakuá. Es para nuestro iniciado, el Kogx de la palabra eléusica Kogx om pax: «objeto de los más fervidos deseos» del ñáñigo.

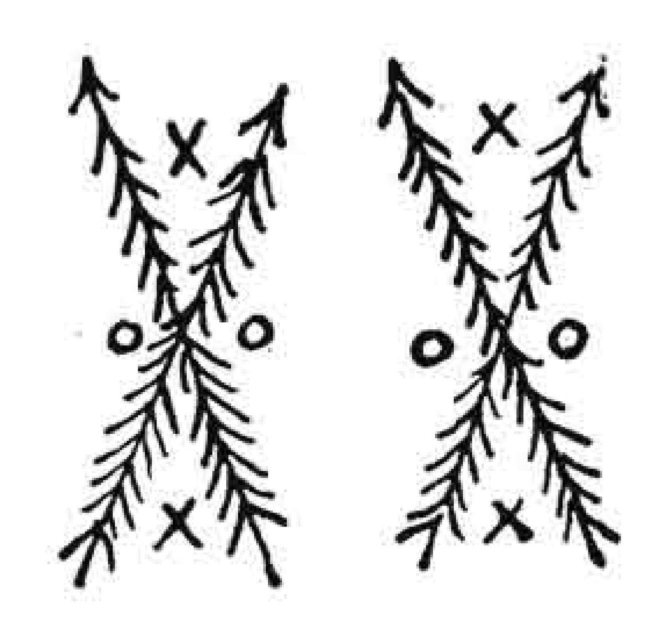
(3) Sombra mala.
(4) «Dios se lleva a un hermano en la religión».
(5) Jurado por consagrado. Indistintamente nuestros ñáñigos dirán «jurados», o «bautizados». El que ha pasado por los ritos de iniciación es «el que juró» o el que fué «bautizado».
(6) Cuarto. Casa.
(7) Habitación sagrada. Templo.
(8) Adviértase como reminiscencia bien española y bien añeja, que en el lenguaje, no solamente de los ñáñigos sino de todas las sectas africanas de Cuba, judío equivale a profano; y a impuro, maléfico, diabólico. Toda actitud turbia religiosa, cualquier técnica mágica reprobable, lo que se opone al bien un hechicero maléfico o un simple descreído, es necesariamente, judío: enemigo de Dios.
(9) La voz del Misterio, que bruma en el tambor sagrado o Ekue.

Por Ekue, donde se unen los dos espíritus, el divino encarnado en el pez, Tánze, y el divinizado de Sikán, por el sacrificio de su vida, pues Sikán fué elegida por Abasí, (Dios) y se le inmola en aras del bien de Efor, de su tribu, predestinada a recibir el gran Secreto y a ser su dueña, —el nuevo obonekue «entra» nace a mejor vida. («Ekue da la vida»—, la verdadera) y por Ekue «sale», partirá su alma despedida «a las alturas», «o vuelve al Río». Al invertirse los trazos sagrados en la ceremonia fúnebre, Ñankue, nlloró o «llanto», su alma asciende por las flechas que antes apuntaban hacia la tierra. Cuando se cumple inexorablemente el término de su existencia, «el obonekue muerto se va solo»; pero se va puro, tranquilo, «fresco el espíritu». Y vanidosamente satisfecho, «porque es un muerto que se honra». «Un muerto fortalecido», Nkairán, una especie de Plutón, «el jefe de los Muertos», avisado por Anamanguí, el Espíritu o Ireme que durante todos los ritos fúnebres vela junto al cadáver del obonékue lo espera a las puertas del cementerio, rodeado de la legión innumerable de espíritus que gobierna, y lo acoge como a un antiguo conocido que no sufrirá ni se extraviará, menesteroso, por las sombras terríficas del más allá. El abakuá, ante el horror de la muerte y el destino de su alma, puede decirse que por el poder del sacramento instituído por Nasakó, Mokóngo, Iyámba e Isunékue, se asegura «reposo y claridad en el otro mundo. (Estos «podrán ser malas personas pero las ceremonias que hacen valen»). Al temido viaje de ultratumba, va el Nankue (10) como hemos de ver, bien armado y provisto de un seguro salvoconducto.

Los efectos de la iniciación, —«de la entrada», como prefiere decir el viejo Saibeké que con otros «sangabia unsiro» (11) van a esclarecernos los mitos y símbolos abakuá— y luego los efectos de la práctica ritual, —renovación de las purificaciones y sacrificios, la sumisión a ciertos principios y reglas, —son los mismos a que aspiran en lo material y obtienen, todos los que participan en los ritos de los demás cultos africanos vigentes y popularísimos en Cuba: el lucumí, muy importante, con el arará y el congo.

En ese aspecto misterioso pero sólo relativo a la iniciación en todos cerrados al prófano, los ritos de iniciación se presentan en éstos como en las sociedades secretas.

(10) Muert...
(11) Hermanos sacrament...





HEIDEGGER
Su adhesión al Partido Nazi causó profunda conmoción.

FILOSOFIA Y POLITICA

EL CASO HEIDEGGER

Por Sergio A. Rigol

Resumamos el capítulo de cargos: Martín Heidegger, célebre profesor de la universidad de Friburgo y una de las más ilustres cabezas filosóficas de todos los tiempos, resultó electo rector del citado centro de estudios hacia la primavera de 1933 por el voto casi unánime del resto del personal docente, procediendo de inmediato a afiliarse al partido Nazi «únicamente para proteger los intereses de la universidad», según aducía más tarde. Permaneció en el cargo rectoral hasta febrero de 1934 en que dimitió, en señal de protesta por la expulsión de dos profesores antinazis —Moellendorf y Wolf— a la vez que por la ostensible y creciente precariedad de su propia situación, denostado como estaba en los peores términos por los representantes del grosero biologismo que acaudillaba Alfred Rosenberg, a la sazón la figura capital del pensamiento oficial nazi (sic). Al gesto de la universidad de Berlín —el más alto centro de estudios de Alemania—, que se apresuró a ofrecerle la misma investidura que abandonaba en Friburgo, respondió con una cordial cuanto firme negativa: sólo aspiraba a continuar su labor profesoral en ésta, a cuya cátedra había accedido cinco años antes, cuando su amigo y maestro Husserl hubo arribado a la edad de la jubilación. Hasta aquí la acusación más sustancial.

Restar otros pequeños cargos de circunstancia que sus detractores personales e ideológicos no han desdeñado exagerar hasta el delirio, a saber: su discurso de inauguración rectoral —publicado más tarde con el título de «La reafirmación de la universidad alemana»—, su oración fúnebre en elogio de Schlageter —un estudiante friburgués que murió combatiendo la ocupación francesa del Ruhr— y su llamamiento a los estudiantes en el sentido de ratificar el ayoyo a Hitler en el plebiscito de noviembre de 1933, cuando Alemania acababa de abandonar abruptamente la Liga de las Naciones.

No se trata tanto de salir en defensa de quien como Heidegger constituye —desaparecido Husserl y Ortega en 1938 y 1955, respectivamente—, el único pensador viviente de talla especulativa realmente genial, ni de terciar osadamente en una polémica más que periclitada, sino meramente de poner en orden unos cuantos juicios acerca de la posible repercusión política de un arduo conjunto de ideas filosóficas, tan inasumerable cuando frívolamente puestas en circulación, como la ontología fenomenológica tal y como se halla vertida en los textos heideggerianos, publicados hasta el presente.

Entiéndase que no es cosa aquí y ahora de pronunciarnos en relación con la conducta personal del ciudadano Heidegger ante los desafueros del bandolerismo político nazi. Con toda la relevancia que ello pueda exhibir, poca o ninguna implicación le cabe en lo que ahora nos importa. Un filósofo —sobre todo un filósofo como Heidegger— puede resultar insignemente incapaz de prever las consecuencias políticas de su pensamiento sin que ello conspire contra la integridad de éste. Se trata concretamente de discernir hasta qué punto se halla implicada la filosofía de Heidegger en la atmósfera ideológica que presidió la ascensión de los nazis al poder. Aún más: hasta qué punto la actitud teórica que se deriva de la asunción de esa filosofía conduce inevitablemente a la adopción de un ideario político extremista de filiación nazi o fascista.

Ninguna opinión mínimamente seria se aventuraría jamás a diseñar el pensamiento político de un filósofo en función exclusiva de su posición doctrinal metafísica. Y no pocas veces acontece que una doctrina explícita de la Sociedad y el Estado da lugar a interpretaciones rigurosas y formalmente contradictorias cuando se intenta confrontarla con instancias políticas concretas. Pensamos, como ya se habrá advertido, en el ejemplo clásico de la herencia de Hegel: Karl Marx y Giovanni Gentile arribaron a conclusiones sangrientamente excluyentes esgrimiendo el mismo o muy similar instrumento teórico. La política comporta y desarrolla una problemática específica que exige planteamientos y resoluciones asimismo específicas. Ni la metafísica —y mucho menos la fenomenología existencial— puede aportar soluciones prácticas, ni basta remontar su corriente para desentrañar su intención política.

Pero que el orden de la política reclame un modo de acercamiento peculiar, no significa que configure una región ontológica absolutamente autónoma. Considerar teóricamente las instancias de la vida pública es referirla de modo tácito a un cierto presupuesto de coexistencia y, en última instancia, remite a una determinada concepción de la existencia. De ahí que no resulte excesivo aceptar que una fenomenología existencial prescribe al teórico de la política, a lo menos, una actitud general en relación con el hombre capaz de erigirle límites muy netos a su adhesión ideológica No estamos en condiciones de establecer si la filosofía de Heidegger resulta directa o indirectamente propicia al socialismo, al estado parlamentario, al capitalismo o al fascismo, pero sí podemos declarar —y de ello se trata aquí y ahora— que ella rechaza inequívocamente aquellos sistemas políticos que implican una actitud humana contraria a la que Heidegger juzga auténtica.

Cierto que este planteamiento brinda a los detractores de Heidegger un flanco por el que ha abundado siempre la irrupción de la crítica. Se ha acusado a Heidegger de falsear desde el principio su perspectiva al esbozar la cuestión de la analítica existencial en función exclusiva de un hombre aislado y solitario para el que las instancias de la vida social y política sólo configuran una modalidad ontológica secundaria e inauténtica. La objeción no resulta rigurosamente justificada, pero no es menos cierto que es capaz de tenerse en pie. Claro que, en teoría, Heidegger podría refutarla con éxito cuando afirma que la coexistencia («Mitsein») cuando afirma que la coexistencia («Mitsein ser-con) se defina como un «existencial», como un punto de referencia estructural de la existencia, pero —de hecho— no sería menos fácil comprobar cuán significativamente poco elaborados y hasta endebles resultan los extremos que acerca de la coexistencia son discernibles en «El ser y el tiempo». Y lo que es aún más grave: las consideraciones de Heidegger sobre el «ser-con» no se articulan en el contexto real de la cuestión, sino en el punto en que el existente individual revisa —por así decir— su relación con el «Otro». La secciones de «El ser y el tiempo» en que se considera la modalidad masiva del «Se (On) suponen con evidencia la superación —por la vía de la autenticidad existencial que nace de la constatación de la Nada a través de la angustia— de la banalidad cotidiana típica de existencia «caída». Resumiendo: no hay en «El ser y el tiempo» una verdadera fenomenología de la coexistencia auténtica —como no la hay, aunque se anuncie, en la «V Meditación cartesiana» de Husserl—, pero muy reiteradas afirmaciones doctrinales —y la radical inconclusión que preside la obra total de Heidegger—, permiten establecer su posibilidad teórica.

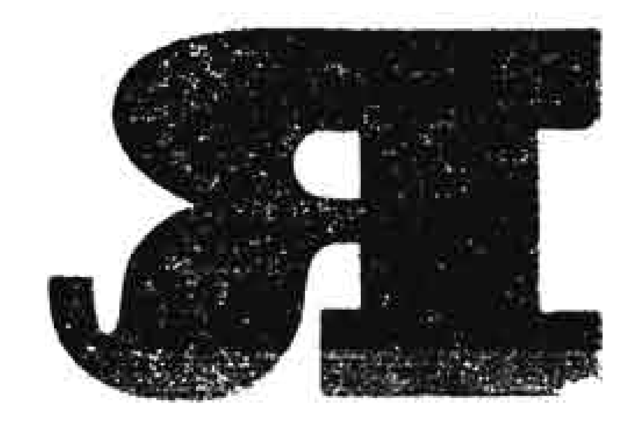
Ahora bien, lo que sí parece incuestionable es el desacuerdo radical, patente y latente entre la noción heideggeriana de historicidad y la concepción totalitaria que percibe en la historia la emancipación arbitraria de una personalidad relevante. Ja— a la manera del Hegel de la «Filosofía de más consentiría Heidegger en distinguir la Historia Universal»— entre sujeto y objeto de la historia, entre la «clase dirigente» y la «masa dirigida». La coexistencia auténtica sólo es comprensible desde una instancia óntica como la Libertad, es decir, la distanciación ontológica de mi existencia con respecto a toda otra existencia y a todo otro ente en general, capaz de permitirle afirmarse como tal, de ser lo que es, radicalmente contrapuesta, por tanto, a la ciega necesidad que preside la precaria vida del animal, condenado ontológicamente a «hacer uso» de lo que encuentra y de ese modo a no «percibir» nada, a no haber «objetos» para él. Para Heidegger —como para el Hegel de la «Fenomenología del Espíritu»— el problema capital de la coexistencia se reduce al establecimiento de la posibilidad de un asentimiento radical del hombre por el hombre. No es éste el momento de discernir las vías concretas que para tal asentimiento, prescribe Heidegger —no sobra a tal efecto consultar la «Carta sobre el Humanismo»—, pero si importa sobremanera constatar cuán ostensiblemente se opone esta concepción al burdo pragmatismo fascista y en qué apreciable medida resultaría no sólo posible sino harto fecundo —como lo ha percibido sagazmente Merleau Ponty— un diálogo entre Heidegger y las mejores versiones del marxismo.

Por otra parte, es cosa que mueve a duda adscribir al ámbito de la teoría política la cuestión del eventual acuerdo entre la filosofía de Heidegger —y cualquier filosofía— y el nazismo, por cuanto éste es antes que nada una cierta actitud en relación con el hombre y por ello tolera la confrontación —siquiera por la vía negativa que hemos escogido— con la obra de tal o cual pensador, aunque jamás se haya ocupado específicamente de filosofía política.

En una colección de ensayos que tituló «L-homme contre les tyrans» (Gallimard, 1947), Raymond Aron indujo sagazmente las notas constitutivas de la actitud —no nos atrevemos a llamarla «concepción del mundo»— nazi o fascista ante la realidad. Intentemos confrontarla sumariamente con el cuerpo de doctrinas que informa «El ser y el tiempo» —no es cosa de dispersarse sutilizando entre el «primer» y el «segundo» Heidegger y oscurecer innecesariamente lo que quiere ser un trabajo «periodístico»— para mostrar en qué medida es lícito hablar de nexos y correlaciones entre ambos.

Aron define la raíz y esencia del fenómeno nazi a través de una tríada de elementos, a saber: a) una concepción pesimista de la naturaleza humana —de la que se deriva toda una técnica peculiar para alcanzar y mantener el poder—, b) un método experimental y racionalista aplicado al dominio de la política que conduce al más agresivo relativismo a través de la exaltación exclusiva de la voluntad de poder, y c) una sistemática valoración de la violencia y la acción. Estos elementos no tipifican propiamente una doctrina, sino un cierto modo de entender y manipular la realidad que constituye el trasfondo común de todas las pretensas filosofías totalitarias.

El «pesimismo» de que se habla en la primera nota no puede hallarse en contraposición más polar con el que tan a menudo se ha achacado a la concepción heideggeriana del hombre. El pesimismo del teórico fascista consiste en pensar la naturaleza humana en términos de estup[...]



El ciudadano Martín Heidegger se inscribió en el Partido Nazi. ¿Significa eso que su filosofía conduce al fascismo?

vicio y debilidad, exactamente como se piensa el triángulo rectángulo en función de hipotenusa y catetos. A compartir esta idea, el hombre debe hacer mal uso de su libertad —presidido como está por la fatal determinación de su malvada naturaleza—, por lo que se trata de administrársela con mucha cautela: la libertad, más que un valor, es el instrumento idóneo para cometer fechorías, por lo que sería absurdo aceptar que todos tenemos derecho a erigir nuestro propio destino personal. El sentido de la existencia, pues, se reduce a encarnar la servidumbre ciega a los designios de un caudillo dotado de previsión y de fuerza, capaz de dirigir con eficacia así el destino colectivo de la nación como los destinos individuales de los ciudadanos.

Heidegger, por su parte, comienza por rechazar formalmente toda especie de determinismo en la esfera de lo humano. Aún más su filosofía se inscribe en la base y los orígenes del movimiento —por demás comúnmente compartido por las mejores voces contemporáneas— que descree de la errada idea de ver al hombre estrechamente encerrado en los límites de una naturaleza o esencia inmutable que preside dictatorialmente las más mínimas instancias de su vida. No es este lugar ni hora de diseñar el perfil y desarrollar las implicaciones de esta reacción anti-esencialista (antieleática, diría Ortega); nada ha comprendido de Heidegger quien derive otra conclusión de la lectura de «El ser y el tiempo».

A lo menos dentro de su primera gran etapa creadora Heidegger juzga que la más insigne tarea humana consiste en dotar de sentido a una realidad que no lo ostenta por sí misma. Y esta misión —que también sirve para otorgar sentido a la propia existencia del hombre, o mejor aún **en que consiste la propia existencia del hombre**— carece ella misma de sentido, porque en definitiva se configura sobre un puro trasfondo de absurdo. La autenticidad consiste justamente en asumir lo precario de tal situación —lo precario de la existencia— y, en consecuencia, evitar ser arrestado por el «fieri» de los intereses y preocupaciones inherentes al vivir, en tanto se erige entre ellas y nosotros una constante e infranqueable distanciación que nos permita proteger nuestra mismidad (no se vea en esto un contrasentido: la mismidad aludida no es ninguna «naturaleza» ni configuración esencial, sino un resuelto y renovado acatamiento de nuestra finitud). Nada más irreconciliablemente opuesto a todo ello que la circunstancial «seriedad» del fascista, como lo ha percibido sagazmente Simone de Beauvoir en «Pour une morale de la ambigüité». El fascista toma infinitamente en serio la nación, el estado, la raza, la guerra. Todas estas instancias —y, sobre todo, el caudillo que las encarna— son para él «absolutos», realidades de valor incuestionable ante cuya relevancia poco o nada cuenta su destino personal.

La trágica lucidez del que percibe la Nada de su finitud y la inminencia de su muerte contaminando de absurdo todos sus actos está en las antípodas de esa otra actitud —tan fascista y tan «petit-bourgeois»— definida por la fenomenología existencial francesa como «esprit de serieux». Y también se opone no menos radicalmente a todo «heroismo» o «voluntad de potencia» o «vivir en riesgo» —al estilo bajamente nietzscheano de las arengas de Mussolini en el balcón del Palazzo Venezia—, porque estando el orden de la acción intrínsecamente viciado de absurdo y limitado por la finitud, todo comportamiento dirigido a instaurar un «absoluto» o la mera ilusión de un absoluto supondría un retorno a la inautenticidad o la colaboración tácita con ésta. Nada justifica que se le imponga a nadie una finalidad determinada: si la lucidez heideggeriana condena la «seriedad» petit-bourgeois del dirigismo masificador nazi, no juzga con menor severidad el «decisionismo» activista de los caudillos totalitarios (incidentalmente: recuérdese cuán contaminada de «decisionismo» a ultranza estaba la vida alemana de los últimos días de Weimar. Klages, Barth, Spengler, Junger y Schmitt, entre otros, aderezaron la atmósfera ideológica en que proliferarían Rosenberg, Kriegk, Bauermerle y otros representantes de la precaria «filosofía» oficial nazi). En más de un pasaje célebre de «El ser y el tiempo», Heidegger estigmatiza casi con la misma ironía por igual la inautenticidad masificada del «Se», la indiferenciada comunidad del rebaño, la existencia «planificada» en una palabra. Fuese cosa de modular cada uno de los trazos que convienen a esta versión inauténtica del existir: no se encontraría uno que le fuese aplicable literalmente al militante Heidegger se hubiese limitado, tal y como si Heidegger se hubiese limitado a inducirlos a partir de la trágica realidad de su tiempo.

ORTEGA
Muerto él, Heidegger es el único filósofo genial que aún vive.



La segunda nota característica señalada por Aron —racionalismo político experimental apoyado en la voluntad de dominio— define magistralmente lo que se halla a la base del pragmatismo dirigista totalitario y deja ver en qué indudable medida se opone a las tesis de Heidegger. El postulado sobre el que reposa ese dirigismo se reduce a sostener que no existen sino «cosas» o «fuerzas cosificables» y esto, a su vez, es una consecuencia de la actitud teórica que clava al hombre en el lecho procústeo de sus «determinaciones esenciales» exactamente como se halla un árbol fijado en sus raíces. El correlato inexorable de esta teoría consiste en plantear las relaciones interhumanas —por no hablar de las interpersonales— y especialmente las relaciones políticas en términos de un utilitarismo biologista— racionalista incapaz de percibir otra cosa sino una ciega dinámica de fuerzas en tensión, una especie de devorador evolucionismo capaz de alcanzar pero no de trascender sus determinaciones. Si sólo cabe hablar de «cosas» o «cosificaciones» que ni siquiera gozan de la familiaridad y la mínima distancia óntica que tienen con relación a mí los objetos en conexión con mi experiencia inmediata —los objetos del mundo amanual— si sólo se trata de objetos puros, desprovistos de toda referencia capaz de insertarlos en alguna estructura significativa, nada impide entender la política como una pura técnica de dominación. ¿Cómo concebir que pueda tratarse a hombres —objeto de otro modo que el utilizado en el trato con las fuerzas— objeto del mundo físico, es decir, con vistas a la servidumbre y al lucro?

Ahora bien, quizás la más insigne contribución de la fenomenología existencial —que apunta en Brentano, surge en Husserl y culmina, con desarrollo inusitado, en Heidegger— al pensamiento contemporáneo lo sea el haber puesto en evidencia la diversidad de las esferas del ser, la pluralidad de las regiones ontológicas. Los objetos y fuerzas del mundo físico —y en otra medida los del mundo animal y vegetal— se reducen inflexiblemente a la suma de sus determinaciones, pero en el hombre ocurre, por el contrario, que se define en términos «extáticos» o «transfinitos» si se quiere, o sea, en base a su estar siempre «del otro lado» o «más allá» de sí mismo, de tal modo que sus determinaciones devienen puras «direcciones» dinámicas de carácter «campal», para decirlo en términos de física teórica. Correlativamente, la única actitud posible ante lo humano es aquella que tiene como primera nota especial el más riguroso respeto por ese extraño «ser» que «no es lo que es y es lo que no es». Ignorar al hombre en lo que tiene más de tal, cosificarlo, es a la vez engañarse y envilecesre Lo que importa antes que nada, por tanto, no son las técnicas de dominación, sino —por el contrario— el respeto y acatamiento al «poder ser» que es, a fin de cuentas, el ser del prójimo.

La tercera y última nota característica de la actitud totalitaria que señala Aron no requiere mayor exégesis en vista de una confrontación con el pensamiento de Heidegger. Que el nazismo, en tercer lugar, exalte la voluntad de poder y los valores de acción no es sino una consecuencia previsible de sus dos primeras condiciones esenciales. Ahora bien, exaltar la voluntad de poder y los valores de acción puede entenderse en más de un sentido, y es justamente el peor de ellos el escogido por el caudillo totalitario: afirmar su omnímoda voluntad en relación con un propósito del que están tácitamente excluidos los demás hombres en la medida en que no rebasan la condición de meros instrumentos para tal fin, en la medida en que se procura mantenerlos a oscuras o en penumbra sobre el sentido de tal propósito.

Condenar la filosofía heideggeriana en base exclusiva de un error —por demás ampliamente purgado— o una debilidad circunstancial del ciudadano Martín Heidegger sería, pues, por lo menos tan discutible como achacar al sismógrafo la causa del terremoto, simplemente por que es discernible una cierta coexistencia temporal entre ambos. Quizás una filosofía centrada en el tiempo y la historia como la de Heidegger sea insuficiente (por otra parte, todas las filosofías son insuficientes y todas muestran amplio flanco a un consustancial error, de donde se sigue que toda gran filosofía es un gran error, un enorme e inevitable error), pero no podría tenerse en pie una actitud que la condenase simplemente a causa de un cierto específico error personal de su principal exponente. Para probar filosóficamente su insuficiencia sería menester, por otra parte, que otra filosofía pretensamente suficiente estuviese en condiciones concretas —en la medida en que sea posible traducir sus tesis a términos políticos— de reservar al hombre el lugar cósmico al que jamás ha renunciado ni renunciará a la larga. La importancia de Heidegger reside en haber planteado ésta y colaterales cuestiones con un rigor y una lucidez que sólo pueden encontrarse en aquellos momentos decisivos en que la filosofía se dispone a iniciar nuevas navegaciones y a desplazarse hacia nuevos cuadrantes. Que la actitud política personal del ciudadano Heidegger no haya sido en algún momento todo lo ejemplar que hubiésemos querido quienes nos hemos topado con la gran filosofía de nuestro tiempo en el contexto de su obra, es cosa todo lo lamentable que se quiera, pero no autoriza a segregar la inadmisible estupidez de un cierto «intelectual» del patio que acusó a Heidegger de haber participado en el bombardeo de Guernica. La filosofía de Heidegger es decisivamente importante, no sólo ni principalmente por su ostensible condición de gran filosofía, sino porque inclusive obliga a repensar concretamente las objeciones mismas que pueden hacérsele a Heidegger en el plano puramente político. Ese mérito le resta en último término, y no es desdeñable. Al filósofo Heidegger es necesario escucharlo, inclusive y sobre todo cuando no se está de acuerdo con la conducta del ciudadano Heidegger.



JAMES DEAN

Por Edgard MORIN

Tomado de EVERGREEN REVIEW





EL VESTUARIO

Atuendo que se ha convertido en uniforme de los adolescentes norteamericanos.

El héroe mitológico siempre es arrebatado a sus padres o de algún modo separado de ellos. James Dean era un huérfano. Su madre murió cuando el tenía nueve años y fue criado por un tío, campesino en Fairmount.

El héroe mitológico tiene que forjar su propio destino en lucha contra el mundo. Jamás Dean se escapó de la Universidad trabajó como rompedor de hielos en un camión de refrigeración, estibador en un remolcador, grumete en un yate, hasta que tomó su lugar bajo los deslumbrantes rayos de nuestro moderno sol mítico. Apareció en los escenarios de Broadway en **See the Jaguar,** luego en el **El Inmoralista.** Fue a Hollywood e hizo **«Al Este del Paraíso».**

El héroe mitológico emprende muchas tareas en las que muestra sus aptitudes y también expresa su aspiración hacia la más rica, más aproximadamente total vida posible. James Dean ordeñó vacas, cuidó pollos, operó un tractor, crió un toro, fue jugador estrella de baloncesto, estudio yoga y clarinete, aprendió algo sobre casi todas las ramas del saber y finalmente se convirtió en aquello en lo que el mundo moderno encarna el mito de la vida total: un astro cinematográfico. Jamás Dean quería hacerlo todo, probarlo todo, experimentarlo todo. «Si vivo hasta los cien» decía «todavia no tendría tiempo de hacer todo lo que quiero hacer».

El héroe mitológico aspira al absoluto pero no puede realizar este absoluto en el amor de una mujer. James Dean hubiera tenido una vida infeliz con Pier Angeli, la que se caso con Vic Damone. ¿Leyenda o realidad? En todo caso la leyenda está anclada en la realidad. Frente a la iglesia que Pier Angeli abandonó como recién casada James Dean aceleró su motocicleta. El ruido del motor ahogó el sonido de las campanas. Entonces arrancó violentamente y se fue hasta Fairmount, la cuna de su niñez. Aquí redescubrimos el tema del fracaso amoroso, necesario a la consumación heroica y también el tema del maleficio femenino que todo héroe redentor encuentra.

El héroe mitológico se enfrenta más y más patéticamente con el mundo que el quiere alcanzar completamente. El destino de James Dean se tornó cada vez más sin aliento. Estaba obsesionado por la velocidad: el moderno absoluto sintético. James Dean, al parecer perturbado y febril para algunos, extremadamente sereno para otros, después de terminar «Gigante» se lanzó a 120 kilómetros por hora en medio de la noche y se dirigió en su Porsche de carreras hacia Salinas, donde tenía que estar para participar en una carrera de automóviles.

El héroe mitológico encuentra la muerte en su búsqueda del absoluto. Su muerte significa que ha sido destruído por las fuerzas hostiles del mundo pero al mismo tiempo, en este mismo fracaso, finalmente, logra el absoluto: la inmortalidad. James Dean muere. Es el principio de su victoria sobre la muerte.

La vida «heroica» y el tipo «heroico» de James Dean no son prefabricados por el sistema de las estrellas sino revelados por él. Aún más. Los héroes mueren jóvenes. Los héroes son jóvenes. Nuestros tiempos han producido héroes que transmiten el mensaje nuevo de la adolescencia: en la literatura Rimbaud decisivamente el cine en años más recientes. Desde sus orígenes la audiencia del cine está formada principalmente por adolescentes. sin embargo sólo recientemente los adolescentes se han hecho conscientes de ellos mismos, de que constituyen una «clase» en particular que se opone a otras «clases» y definiendo sus propios campos imaginarios y sus propios valores culturales. Todo esto está revelado claramente en las novelas de Francois Sagan y Francoise Mallet-Joris y en los fims de Marlon Brando o James Dean.

James Dean es un modelo pero este modelo es a su vez la expresión típica (media y pura) de la adolescencia en general y de la adolescencia norteamericana en particular. Su cara corresponde al tipo fisonómicamente predominante: Ojos azules, pelo rubio, rasgos regulares. Es más, la movilidad de sus expresiones traduce admirablemente la doble naturaleza del rostro adolescente, todavía vacilando entre la melancolía infantil y la máscara del adulto. La calidad fotogénica de su rostro, más aún que la de Marlon Brando, es rica en toda la indeterminación de una edad sin edad, alternando el ceño frucido con el asombro, el candor indefenso y travesura con el rápido endurecimiento, resolución y rigor con colapso. La barbilla hundida en el pecho, inesperadamente sonriente, pestañeando, mezclando obstentación y reserva, ingenuo y bizarro, siempre sincero, el rostro de James Dean es un paisaje que cambia continuamente y en el cual se pueden discernir las contrariedades, inseguridades y entusiasmos del alma adolescente. Es comprensible que su rostro se haya convertido en insignia que ya es imitada, especialmente en sus cualidades más inimitables: el pelo y la mirada.

James Dean también ha definido lo que se podía llamar la panoplia de la adolescencia. Un atuendo en el que está encerrado todo su actitud con respecto a la sociedad. Pantalones de mecánico, grueso sweater, chaqueta de cuero, sin corbata, camisa desabotonada, descuido deliberado, son unos cuantos de los signos ostensibles (con valor de insignias políticas) de una resistencia a las convenciones sociales del mundo de los adultos. Las ropas son una búsqueda de las señales de la virilidad (el atuendo de obreros manuales) y de capricho artístico. James Dean no ha inventado nada. Lo que ha hecho ha sido canonizar y codificar un conjunto de leyes suntuosas que permite a la «clase-edad» reafirmarse y esta «clase-edad» se reafirmará aún más imitando a su héroe.

James Dean, en su doble vida, fuera y dentro de la pantalla, es un héroe puro de la adolescencia. El expresa sus necesidades y su rebelión en un sólo impulso con los títulos, francés e inglés, de una de sus películas: **La Fureur de Vivre** (Furia de vivir) y **Rebel without a Cause** (Rebelde sin Causa). Estos títulos son dos aspectos de la misma demanda virulenta en la cual la furia rebelde se confrontó con una vida sin causa.

Como héroe de la adolescencia James Dean expresa con una claridad rara al cine norteamericano la rebelión contra los padres en las cintas **Rebel without a Cauce** y **East of Eden.** El cine norteamericano tiende a cubrir los conflictos entre el niño y los padres a veces a través del idilio familiar **La familia Hardy** o suprimiendo otras la figura del padre y la madre y transfiriendo la imagen del padre al insensible, cruel o ridículo viejo que constituye el juez senil o patrón **Al Este del Paraíso** presenta los personajes de un padre incomprensivo y una madre en desgracia. **Rebelde sin Causa** presenta el caso de una madre incomprensiva y un padre en desgracia. En ambos films aparece el tema del combate del adolescente contra su padre, ya tiránico o lastimoso. y el tema de su impotencia al hablar con sentido con su madre. En **Gigante** el conflicto explota. Es un conflicto con una familia que le es ajena y, por extensión, con las normas sociales el que acometerá James Dean con feroz odio. En estos tres films aparece el tema de la mujer-hermana que debe ser arrancada de la posesión ajena. En otras palabras el problema sexual está todavía incluido en el amor sororo-maternal y aún no ha roto el cascarón para lanzarse a un universo de **pin-ups** exterior a la familia y a la «clase-edad». Sobre estos imaginarios amores de película está superimpuesto el amor, un tanto místico tal vez, por Pier Angeli con su ingenua cara de hermana-maddona. Más allá de este amor imposible yace el universo de las «aventuras» sexuales.

En otro sentido James Dean expresa en su vida y en sus films las necesidades de la individualidad adolescente que reafirmándose rehusa aceptar las normas de la aplastante y especializada vida que le espera. La demanda por una vida total, la búsqueda por el absoluto, es la demanda de todo individuo humano cuando se desprende del nido de su infancia y de las cadenas de la familia solamente para ver ante él las nuevas cadenas y las mutilaciones de la vida social. Es entonces cuando los requerimientos más contradictorios entran en fermento. Truffaut lo expresa perfectamente. «La juventud de hoy se descubre a si mismo en James Dean. No tanto por las razones que usualmente se dan —violencia, sadismo, histeria, pesimismo, crueldad y sociedad— que por otras más simples y comunes: modestia emotiva, continúa vida fantástica, pureza moral, sin relación amoral diaria, pero mucho más rigurosa, adolescencia eternamente enamorada de la prueba, intoxicación, orgullo y remordimiento al sentirse «fuera» de la sociedad, rehusó y deseó de integrarse y, finalmente, aceptación o reyección del mundo tal y como es».

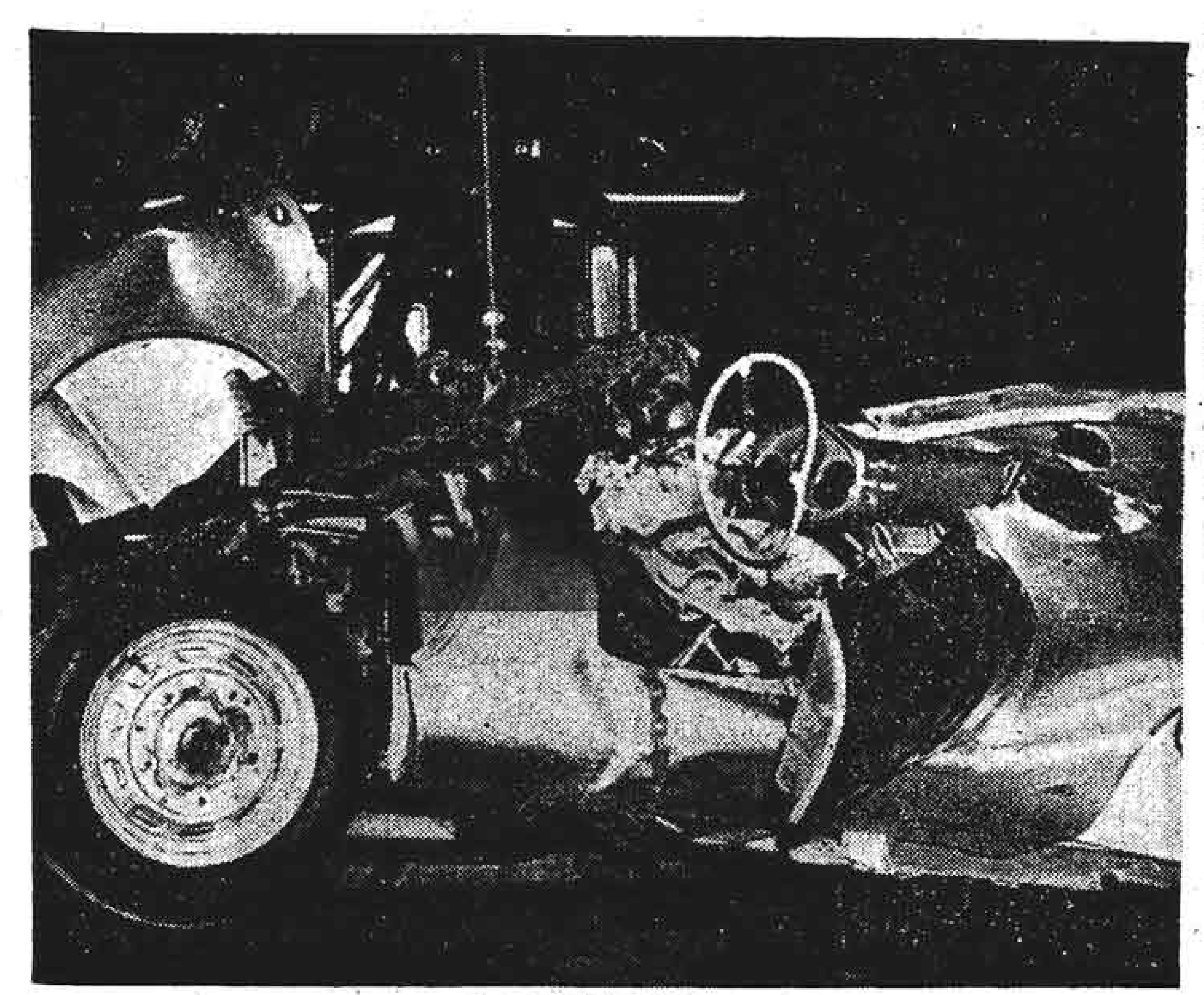
La contradicción esencial es la que ata la más intensa aspiración a una vida total con la mayor posibilidad de muerte. Esta contradicción es el problema de la iniciación viril que es resuelto en las sociedades primitivas por terribles pruebas sólo consiguen rango de institución en la guerra (en vestigio a través del servicio militar). No teniendo guerra ni rebeliones colectivas estas iniciaciones adquieren carácter individual.

Finalmente: el adulto de nuestra clase media es el hombre que acepta vivir solamente un poco para no morir mucho. El secreto de la adolescencia es que el vivir no es más que **arriesgar** la muerte, que la pasión de vivir no **significa** otra cosa que la imposibilidad de vivir. James Dean ha vivido esta contradicción y la ha autentizado con su muerte.

Estos temas de la adolescencia aparecen con gran claridad en un período en el cual la adolescencia está de hecho limitada a sus propios recursos ya que, la sociedad no le permite ninguna vía de escape a través de la cual pueda comprometerse o siquiera reconocer su causa.

No es por puro azar que James Dean se haya podido convertir en una figura ejemplar en este año del medio siglo. A las fervientes participaciones en la guerra, a las grandes esperanzas de 1944-1946, han sucedido no solamente las retiradas de individuos sino un nihilismo generalizado que es una interrogación radical a toda ideología o sistema de valores oficiales. La mentira ideológica en la que viven las sociedades contemporáneas, pretendiendo ser armoniosos y felices, provoca como reacción este «nihilismo» o este «romanticismo» al cual la adolescencia escapa y descubre la realidad de la vida.

Es en este punto en el Mundo Occidental de clase media donde la aventura, riesgo y muerte participan en la aceleración de una motocicleta o un auto de carrera. Ya los motociclistas de **Orfeo** dejaron la estela fatal de la muerte tras ellos. Ya Lazlo Benede trazó amarga y tiernamente la imagen del motociclista adolescente en **El Salvaje».** Marlon Brando, arcángel ruidoso, como un Juan Bautista cualquiera sirvió de heraldo al James Dean real porque también era él la expresión imaginaria de miles de adolescentes, cuya única manifestación de furia de vivir como rebeldes sin causa era la pandilla de motociclistas. Velocidad motorizada no es solamente una de las señales de esta moderna búsqueda del absoluto pero corresponde al riesgo y autoafirmación en la vida diaria. Cualquiera



LA RELIQUIA
El auto destruído de James Dean símbolo de su Pasión y Muerte.

detrás de un timón se siente como un dios en el sentido más bíblico de la palabra, auto-intoxicado, listo a embestir con truenos a otros conductores, aterrorizar a los mortales (transeúntes) y dar la ley en forma de insultos a todos aquellos que no reconocen su absoluta prioridad.

El automóvil es al fin un escape. Las sandalias mágicas del viento que imaginara Rimbaud son reemplazados por el enorme Porsche de carrera de James Dean. Y el escape supremo es la muerte tanto como el absoluto es la muerte tanto como la individualidad suprema es la muerte. James Dean conduce hacia la noche, hacia la muerte de la cual lo protegía temporalmente el contrato para hacer **Gigante**.

La muerte cumple el destino de todo héroe mitológico haciendo cumplir su doble naturaleza, humana y divina. Llena su profunda humanidad que reside en combatir heroicamente contra el mundo, enfrentarse heroicamente a la muerte que en último caso lo sobrepasa. Al mismo tiempo la muerte llena la naturaleza sobrehumana del héroe. Ella lo diviniza al abrirle las puertas de la inmortalidad. Solamente después de su sacrificio, en el que expía su condición humana, Jesús se convierte en Dios.

Así ampliado el carácter de James Dean están los fenómenos de la divinización que caracterizan, aunque siempre se quedan atrofiados, a las estrellas de cine.

El primero de estos fenómenos, espontáneo e ingenuo, es la no aceptación de la muerte del héroe. La muerte de Napoleón, la de Hitler, la de todo hombre sobrehumano sea bueno o malo, ha sido siempre dudada y no creída porque sus fieles nunca han creído completamente en su mortalidad. La muerte de James Dean ha sido similarmente dudosa. Existe una leyenda de que milagrosamente sobrevió su accidente, de que había sido otro el muerto, de que James Dean había quedado desfigurado, irreconocible o tal vez inconsciente, de que ha sido encerrado en un manicomio. Todas las semanas se reciben 2,000 cartas dirigidas a un James Dean vivo. ¿Viviendo dónde? En una tierra de nadie entre la vida y la muerte que los modernos han situado en manicomios y sanatorios que nunca han podido ser localizados. Aquí James Dean se ofrece al concepto espiritualista de la muerte. James Dean está entre nosotros, invisible y presente. El Espiritualismo revive la noción primitiva de acuerdo con la cual los muertos que no son otra cosa que espectros corpóreos dotados de invisibilidad y ubicación, viven entre los vivos. He ahí el por qué una joven gritó durante una proyección de **Gigante**: «Vuelve Jimmy. Yo te amo. Esperamos por ti». Es la viva (espiritualista) presencia de James Dean a la cual se volverán sus fanáticos en sus films. He ahí el por qué de los numerosos intentos espiritistas por entrar en contacto con James Dean. He ahí el por qué la empleada de tienda Joan Collins tomó de boca del propio James Dean —de su espíritu— la extraordinaria confesión espiritualista en la que declara «No estoy muerto. Los que creen que no estoy muerto están en lo cierto» y en la que manifiesta que se ha unido a su madre. He ahí por qué el libro **James Dean Returns** de Joan Collins ha vendido más de 50,000 ejemplares.



EL HEROE
La juventud utiliza a James Dean como héroe e insignia de clase.

Así un culto ha sido organizado, como todos los cultos, para establecer contacto entre los mortales y los muertos inmortales. La tumba de James Dean está continuamente cubierta de flores y cerca de 3,000 personas hicieron allí una peregrinación en el primer aniversario de su muerte. Su mascarilla ha sido colocada junto a las de Beethoven, Thackeray y Keats en la Universidad de Princeton. Su busto en yeso se vende hoy por $30. El auto fatal se ha convertido hoy en una reliquia. Por veinticinco centavos uno puede verlo y por otros veinticinco se puede sentar detrás del timón. Este auto destruído, que simboliza la Pasión de James Dean, su furia de vivir y su furia de morir, ha sido desmembrado. Tuercas, tornillos, pedazos de metal, considerados como reliquias sagradas, son vendidos a precios que comienzan en $20, dependiendo en el tamaño, y que son llevados como amuletos para impregnar al que lo lleva con la substancia mística del héroe.

En la muerte, a través de la muerte, James Dean ha recobrado el prestigio de las estrellas de cine de la gran época, quienes, más cerca de los dioses que los mortales, producían adoración histérica. Desde otro punto de vista su muerte autentiza una vida que lo señala entre las modernas estrellas de cine, que están al alcance de los mortales. Las estrellas modernas son modelos y ejemplos mientras que las antiguas eran ideales de un sueño. James Dean es un héroe real pero uno que ha pasado también por una divinización análoga a la de las primeras estrellas del cine.

La inmortalidad de James Dean es también el sobrevivir colectivo de mil mimetismos. James Dean es en verdad una estrella perfecta: dios, héroe, modelo. Sin embargo, si esta perfección no ha podido llevarse a cabo sino a través del sistema de las estrellas, deriva de la vida y la muerte del James Dean real y de una exigencia que es suya tanto como de su generación que se cree ver en él, reflejada y transfigurada en espejos gemelos: pantalla y muerte.

(Versión de Anita Silverio)

EL CULTO
Peregrinos acuden a su tumba como a la de un dios de un culto moderno.

EL NEGRO en la LITERATURA NORTEAMERICANA



MUSICO NEGRO
Un infinito amor por la vida.

Tomado de NEW WORLD WRITING

La carrera del negro en la literatura norteamericana incluye no sólo la historia del negro como autor sino también el uso del negro como tema en las letras. Este doble desarrollo, especialmente cuando se le contempla en panorama, es tan dramático y significativo como la historia social a la que corre paralela. Históricamente el negro presenta el fenómeno poco usual de que el más rehusado y aparentemente menos importante sector de la población se convierta, a causa de la contradicción fundamental entre la esclavitud y las instituciones democráticas norteamericanas, en centro de tal inevitable conflicto que envuelve críticamente el destino y bienestar de toda una nación.

En el plano cultural algo similar e igualmente significativo ha ocurrido. Pues la posición del negro en la cultura norteamericana ha venido a significar mucho más que la actividad artística y el progreso cultural de una minoría de color. Nacionalmente unas veces, localmente otras, ha influido en las tendencias y el temperamento de toda la literatura y así ha causado grandes cambios en la orientación de las letras norteamericanas y un ensanchamiento vital de la cultura nacional. Porque, además de los problemas vitales de una democracia intelectual, la existencia de una literatura nativa y representativa de la nación ha estado comprometida.

Del mismo modo que la esclavitud puede ser vista ahora en perspectiva como algo que en principio amenazó nuestras instituciones y luego las forzó a una madurez más consistente el impacto cultural y artístico del negro debe ser reconocido como creador de inimaginables presiones constructivas y generador de un fermento creativo en la cultura artística y literaria de los Estados Unidos. Al cortar completamente la conexión del negro a su cultura ancestral la esclavitud creó una situación sin precedente entre la mayoría anglosajona y la minoría negra. Las condiciones peculiares de la esclavitud en los Estados Unidos disgregaron de tal modo a los africanos de su tradición y cultura tribales que no quedó ni un lenguaje ni una tradición común a toda la minoría. El negro norteamericano no tuvo otra alternativa que adoptar el lenguaje y tradición de la mayoría blanca. De este modo la aspiración del negro no se centró en el usual nativismo con su lógica de separación sino que se orientó, casi sin excepción, hacia una completa asimilación cultural. Las excepciones ocasionales como el movimiento de «vuelta al Africa» de Marcus Gravey y otros intentos similarmente quijóticos de estado separado y esquemas de «colonización» han sido raros y relativamente inconsecuentes. Mirado en perspectiva esto ha significado que la inutilidad de encerrar la barrera irreal del color en una barrera real como el lenguaje, la fe o la cultura, unida a otras circunstancias históricas, ha hecho necesario resolver el problema entre mayoría blanca y minoría negra dentro del contexto de una cultura común.

La comprensión total de este hecho es esencial a todo conocimiento adecuado de la posición especial del negro dentro de la sociedad y la cultura norteamericanas. Esta comprensión explica por qué, aunque forzado por la actitud de la mayoría de relegarlo y excluirlo a tomar una actitud defensiva en el racismo, el negro norteamericano raramente ha establecido valores culturales propios y mucho menos lealtades divergentes u objetivos políticos distintos. En conjunto el racismo del negro norteamericano ha sido siempre lo que significa históricamente: una forzada actitud protectiva contra lo peor de la proscripción y la discriminación. Consecuentemente el negro se mantiene conformista en cuanto a las actitudes básicas y al mismo tiempo se convierte en más y más inconformista y militante en cuanto a la situación de su raza.

Así, cerrada la posibilidad de la cultura autónoma o la secesión, y una vez que sea completamente destruído el obstáculo de la segregación racial, la solución será la de una incorporación progresiva del negro a la cultura nacional, la única solución realmente sana y posible. Este comprometerse a una cultura común es caballo de batalla de todo opositor al negro. Irónicamente es también su Frankestein. Al mismo tiempo es la esperanza y la seguridad de sus simpatizadores. Para el negro esto significa un emerger del ghetto social y cultural donde estaba sumergido. Para el bien común significa una no premeditada pero inevitable democratización de la cultura nacional.

Después de una resistencia y dilación que ha durado varias generaciones el progreso hacia estas metas parece haber ganado considerable momentum. Este desarrollo se hace obvio en la evolución del negro como tema y participante, en la literatura norteamericana. Los factores cruciales en las relaciones entre grupos son las actitudes sociales y la literatura, recogiéndolos con preferencia hasta el hecho social, se convierte en su medio más revelador. Es a este espejo al que me vuelvo para ver los cambios más salientes en la actitud de la mayoría con respecto al negro e, igualmente importante, para una visión de la actitud del negro con respecto a sí mismo.

El negro ha sido figura en las letras norteamericanas por poco más de siglo y medio. En perspectiva total una gran transformación cumulativa se ha llevado a cabo. Por una parte el crecimiento y desarrollo cultural del negro y por otra una maduración democrática de la mente y la cultura de la mayoría. Sin embargo, mirándolo más de cerca, el cuadro es un lastimoso testimonio del impacto psicológico de la esclavitud. Ella ha contribuído a la formación de estereotipos distorsionadores, ingenuos y deliberados, que han baldado los retratos literarios del negro. El escritor negro ha sido afectado seriamente por el reino público y la tiranía de estos estereotipos, ya que ha sido obligado a servirse de ellos para tener una audiencia o empujado a los peligrosos antídotos del contra-estereotipo. En verdad uno puede decir que, excepción hecha de genios como Melville o Whitman o de estudiado escape por parte de escritores negros como Chestnut y Toomer, solamente durante esta última década se han producido retratos serios del negro o autoretratos completos.

El negro entró en la escena de la Literatura norteamericana como tema ocasionalmente durante el período colonial. Curiosamente sin embargo el primer escritor negro aparece bien temprano, en 1760. En este momento la esclavitud en los Estados Unidos tenía un carácter eminentemente patriarcal y el peso del régimen de plantaciones aún no se había sedimentado sobre la tierra. Aún entonces, aunque algo ingenuamente, la concepción del negro estaba fuera de foco y el «típico» negro de la tradición norteamericana —grotesco, cómico o sentimentalmente patético— ya estaba establecido. La baja comedia y el melodrama sentimental o burlesco habían ya moldeado los dos estereotipos del negro enteramente «cómico» o el negro enteramente «trágico» que acondicionaron y delimitaron el modo por el cual el negro sería visto y pensado por generaciones venideras. La esclavitud se encargó de eso, cegando a la mayoría con la cruda distensión del prejuicio y nublando la visión de la minoría con la miopía de su interés exhibicionista por su propia lamentación y su triste predicamento. Ha tomado generaciones el levantarse desde este nivel de farsa, bufonada, caricatura y condescendencia hasta la concepción del negro como completo ser humano que se basta a sí mismo.

Esta evolución ha sido necesaria no sólo en interés de la verdad acerca del negro sino también en interés de la integridad artística de la literatura nacional. No es que yo insista aquí acerca de realismo como tal —romanticismo y otros estilos no realísticos tienen sus propios medios expresivos— sino que en el pasado la ejecución romántica de caracteres negros ha sido hecha tan superficialmente como para que se note su falta de solidez, honestidad y calidad. No obstante para millones el negro no ha sido jamás otra cosa que «Uncles», «Aunties», Chloes, Sambos, etc. De hecho los sentimentalistas bien intencionados han hecho tanto daño como los detractores deliberados.

Todas estas tendencias han tenido que ser contrarrestadas para que el negro progrese desde este estereotipo a ser humano, de descuidado género y caricatura a tipo seriamente estudiado y cuidadosamente presentado. Una auténtica concepción del negro ha tenido que esperar la liquidación de las iniquidades de la concepción estereotipada por blancos y negros. Que esto ya casi se ha realizado, aún dentro de la literatura regional del sur, y que el escritor negro en vez de ser mirado como un prodigio o portavoz salido del ghetto sea frecuentemente recibido y bienvenido como artista y colaborador, son síntomas de un significativo adelanto cultural y por lo tanto motivo de una profunda satisfacción humana y artística.

Por el momento un fuerte sentido de la integración se ha apoderado de los escritores negros más jóvenes, y buenas razones. Aunque se reduzca con el tiempo a un modo más manifiesto de expresión racial es apropiado que los artistas negros, al entrar en la corriente cultural norteamericana, obtengan un sentido de solidaridad con los mundos nacional y general del arte. Como ejemplos claros tenemos el éxito de Frank Yerby como novelista que escribe ficción en general. Más significativo y en otro nivel están las carreras de Willard Motley en la novela y de Gwendolyn Brooks en la poesía. Las novelas de Motley «Knock on Any Door y «We fished all night» mezclan los materiales negros dentro de una sección representativa de la sociedad. Las obras de Miss Brooks combinan temas universales con tonos raciales.

> **Permitanme que sea humana, que**
> **(sufra**
> **Que pueda llorar**
> **No que ahora pida limosnas, en**
> **(hueca vergüenza**
> **Ni que bordee la puerta sonora y**
> **(suntuosa**
> **Admitidme en nuestro estado mutuo**
> **Reservad mi servicio en el banque-**
> **(te humano**
> **Y dejad que continúe la dicha**

Con el mejoramiento de las relaciones raciales una bienvenida relajación de las tensiones emocionales se hará posible un correr más calmo del esfuerzo creativo y una más profunda corriente de la comprensión humana. Con el tiempo debemos esperar la vuelta del escritor negro a los materiales nativos, pero incluídos en un contexto sanamente libre de propaganda y provincialismo. Porque el negro parece al fin cerca a un debido reconocimiento cultural y de aceptación fraternal como colaborador y participante en el arte americano. Si se convierte esto en una meta alcanzada, la historia de la carrera tortuosa y extraña del negro en la literatura norteamericana, también puede convertirse en un merecido triunfo alcanzado por la democracia cultural.

(Traducción: E. B.)

"Our man in Havana"

De Graham Greene

«Debía soñar más, Mr. Wormold. En nuestro siglo la realidad es algo a lo que no se debe dar la cara».

Hasselbacher, un personaje del libro a su protagonista, Wormold

Algo que me preguntaré siempre es ¿por qué un pueblo relativamente tranquilo como era el México de los años cuarenta, cuando lo visitó, suscitó en Graham Greene un libro tan dramático como «El poder y la gloria» y una circunstancia trágica como la cubana, sólo ha concitado en el novelista esta humorada que se llama «Our Man in Havana» ¿Está la culpa en el autor o en nosotros? ¿O es que Greene se ha aconsejado a sí como Hasselbacher aconsejaba a Wormold y ha preferido soñar este «entertainment» y no enfrentar la terrible realidad cubana? Quizás el hecho de que Greene fue un huésped apacible del hotel Sevilla —sin recordar siquiera que en ese mismo hotel las fuerzas de Batista mataron a un alelado turista el 13 de marzo de 1957— y que sus pocas relaciones cubanas las hizo entre la gente rica y no conoció de nuestra realidad más que la amable periferia de los bares, los prostíbulos y las residencias del Country Club, expliquen su ignorancia. Una ignorancia que lleva al héroe a decir, al final, del capitán Segura —¿Ventura?; en todo caso un retrato apócrifo, pues el policía amable y cortés del libro tiene una cigarrera hecha con piel humana, pero «de un oficial de la policía que torturó a mi padre»— que «he wasn-t a bad chap», lo que traducido al español viene a decir más o menos : «Este Ventura (o Segura) no es un mal muchacho, después de todo». Pero Greene, por otra parte, fue el único periodista inglés que se enfrentó al Parlamento y les dijo a los responsables de haber enviado armas a Batista dos o tres cosas muy bien dichas, por bien sabidas y mejor expresadas. ¿Cómo se entiende esto?

Graham Greene ha sido siempre un hombre ambiguo. «Our Man in Havana» (como «El americano tranquilo» es una novela ambigua.

«Our Man». es posiblemente el único libro totalmente humorístico de Greene y se parece mucho a «El tercer hombre» —en el último hay dos o tres toques humorísticos y el primero termina en la mejor tradición de la novela de intrigas inglesas—. En ocasiones (y ésta es una de las cosas más objetables del libro) parece que leemos a Eric Ambler y que la acción sucede en una de esas repúblicas balcánicas o en ese lejano Cercano Oriente que en «El ataúd para Demetrio» y en «Jornada de terror» pueblan el aire literario de intrigas, espías y contraespías. Los toques meramente «cubanos» son referencias a calles, al Wonder Bar, al Mamba (sic) Club (hay una teoría de nombres mal deletreados: Seraphina Veradero, Compostella, Virtdudes, hotel Seville, etc.) el Vedado, el Malecón (que Greene llama correctamente Avenida de Maceo), el inevitable Sloppy-s Joe y el Nacional. Greene dedica dos o tres piropos a las mujeres cubanas y dice en una ocasión, en «Cuba las mujeres bellas se producen como en una línea de montaje».

Al tranquilo comercio de Wormold en la calle Lamparilla (vende aspiradoras eléctricas... inglesas), llega un día un personaje extraño: Hawthorne, un buscaespías. Escoge al más improbable candidato: Wormold. Le da las más curiosas instrucciones: use un libro de Lamb como código, cuando no tenga tinta simpática emplee la mierda de pájaro, espíe ciertas instalaciones rebeldes. Los resultados son desastrosos: Wormold se coge el dinero que le envían para sus imaginarios agentes, revoluciona por igual la colonia comercial europea, —el Country Club y el Shanghai—, y copia uno de los aspiradores en existencia y lo envía a Londres, convenientemente aumentado. El fraude ofrece una de las ocasiones más cómicas del libro:

«—¿Qué dice el Ministro del Aire señor?

«—Están preocupados, muy preocupados, Interesados también, por supuestó.

«—¿Y la gente de investigaciones atómicas?

«—No les hemos enseñado los dibujos Ya usted sabe cómo son esas gentes. Criticarán detallitos, dicen que la cosa no es de fiar, que el tubo está fuera de proporción, que apunta en dirección contraria. No se le puede pedir a un agente que dibuja de memoria que precise cada detalle. Quiero fotgrafías, Hawthorne.

—«Eso es demasiado pedir, señor.

«—Tenemos que conseguirlas, A cualquier riesgo. ¿Sabe lo que me dijo Savaje? Sepa que me produjo una buena pesadilla. Me dijo que uno de los dibujos le recordaba una aspiradora eléctrica gigante.

«—¡Una aspiradora! —Hawthorne se inclinó y examinó de nuevo los dibujos y sintió un frío helante.

—«Escalofriante, ¿verdad?

«—Pero es imposible, señor —sentía que imploraba por su propia carrera—. No puede ser una aspiradora, señor. No una aspiradora.

«—Malvado, ¿verdad? —dijo el jefe— La ingeniosidad, la simpleza, la diabólica imaginación de esta gente —se quitó el monóculo y su ojo de vidrio azulniño recibió la luz y la rechazó y la reflejó en la pared sobre el radiador—. Mire aquí... seis veces la altura humana. Como una regadera gigante. Y esto... ¿qué le recuerda?



GRAHAM GREENE

«Hawthorne dijo, sintiéndose infeliz:

—«Un tubo de doble aspiración

«—¿Qué es un tubo de doble aspiración?

«—A veces se encuentran en las aspiradoras.

«—Aspiradoras, de nuevo. Hawthorne, creo que hemos topado con algo tan grande que la bomba H se convertirá en un arma convencional.

«—¿Es eso de desear, señor?

«—Claro que es de desear, Hawthorne. Ya a nadie les preocupa las armas convencionales.

«—Las bromas nos tocan a nosotros también y a veces resultan chistes crueles:

«—Tienen (aviones), ¿sí?

«—Para localizar a los rebeldes.

«—Eso dicen ellos, ¿Pero sabe usted una cosa, Hawthorne? Tengo una corazonada.

«—¿Sí, señor?

«—Que los rebeldes no existen. Son inventados. Lo que le da al gobierno la excusa necesaria para poner bajo censura el territorio completo.»

Es evidente que Greene ridiculiza todo el servicio exterior inglés —desde el diplomático hasta el de inteligencia. Pero nosotros somos el pretexto. Sin embargo, la terrible realidad que vivía el país cuando Greene lo visitó no debe impedirnos ver que su intención no ha sido malvada, sino frívola y en definitiva ha demostrado ser un escritor miope cuando los intereses ingleses (o europeos, como «En el americano tranquilo») o católicos no están en juego. Bajo su pluma, por debajo de la buena prosa profesional y del humorismo conseguido, corría una vena de tragedia y de luto. Es lástima que no haya sabido verla.

En última instancia el libro está preparado para el cine, porque Greene, como decía James Agee, «no escribe novelas, sino películas verbales». Listo para hacer una película con Alec Guinness de intérprete y Carol Reed de director. Es más, ya se han terminado los preparativos para filmar una película que se llamará «Our Man In Havana», con Guinness en el papel principal y Reed en la dirección. Graham Greene prácticamente no ha tenido que escribir el guión. Ya estaba escrito.—G. C. I.

Las obras del Padre Guevara

Las obras del padre Guevara fueron publicadas en el siglo XVI. Esta crítica está un poco a destiempo. Pudiéramos remediarlo a través de los mezquinos recursos que emplea la historia literaria para resucitar cadáveres, o hacer lo que intentamos hablar del ayer según lo que hoy nos pudiera interesar, y en este caso en relación a los lectores de un periódico, mejor dicho de un semanario.

«Elogio de aldea»... etc....etc... son conocidas o desconocidas según el grado de familiaridad con la literatura española. Es decir que generalmente permanecen en el anonimato más que a la dirección semiliteraria en 12 y 23 a las dos y media de la madrugada.

Se dirá: son tantos los autores valiosos, grandes y pequeños, que no podemos leerlos a todos. Es un error, sería de locura que leyéramos a un clásico inglés como Pope, o nos apasionásemos por una novela famosa de la literatura indochina del siglo XVII, esa es labor de especialistas y de articulistas que quieren sorprender, no del humilde término medio de lectores.

Tenemos que leer lo más cercano, en el tiempo y en el idioma. Aquí se debieran invertir los términos, primero en el idioma y después en el tiempo. Sucede sin embargo que la literatura española contemporánea no es contemporánea. El resultado es un exceso de obras traducidas y que los escritores jóvenes —esa ave rara— no dominan el idioma. Se olvidan de que la única manera de escribir español es leyendo buen español. Con Hemingway se aprenderá la técnica narrativa, pero el lenguaje imitado será un obstáculo tanto para el lector como para el escritor.

El único remedio es leer obras como estas del padre Guevara, y no temer a un aburrimiento inexistente.

Hay otro motivo por el que convendría leer a los clásicos españoles. Nosotros si somos algo es herencia de la tradición española, la mejor naturalmente. La literatura española es una literatura de circunstancias. A Cervantes no se le pasó por la mente ninguna de las ideas de los cervantistas. El escritor como el poseído de sí mismo, dedicado a su misión es un fenómeno contemporáneo. El gran escritor no se consideró por lo general únicamente un escritor ni se propuso serlo. Se dejó guiar por la vida y no trató de guiarla.

Y todo eso se aprende o no se aprende en las obras del Padre Guevara. Porque son al fin y al cabo literatura, buena literatura.— F. M.

La novela de dos centavos

por BERTOLD BRECHT

La novela de dos centavos de Bertold Brecht es un tema ya conocido pero con una nueva y original interpretación, el de las relaciones humanas en la sociedad capitalista. Para nosotros no es tan cercano, pero a ratos nos damos cuenta de que en este caso la literatura es folklore.

Esta novela de Brecht es paralela en su aparición a la obra de Un Celine, un Miller, un Kafka —más o menos—. Estos autores tienen en común el representar tal y como parece ser la vida en la sociedad capitalista que ya es prácticamente la vida moderna. El capitalismo ha muerto, lo mismo que el comunismo, lo que queda es bastante desagradable y lo estamos sufriendo lo mismo a un lado del mundo que a otro. El estado policíaco acaba con la opinión pública de un modo que sólo difiere en la técnica del estado democrático. La publicidad comercial es idéntica a la política, los fines son los que varían, el resultado es el mismo, la degradación del hombre.

Celine es la sociedad moderna sin esperanza. Miller es el hombre que se divierte. Celine como más tarde Sartre aspira a organizar el caos, a viajar hasta el fin de la noche. Kafka es más complicado. La metafísica es un deporte que en la literatura produce monstruos. El comisionista, el personaje de la novela realista del siglo XIX, se vuelve un insecto, o espera inútilmente a la puerta de un castillo.

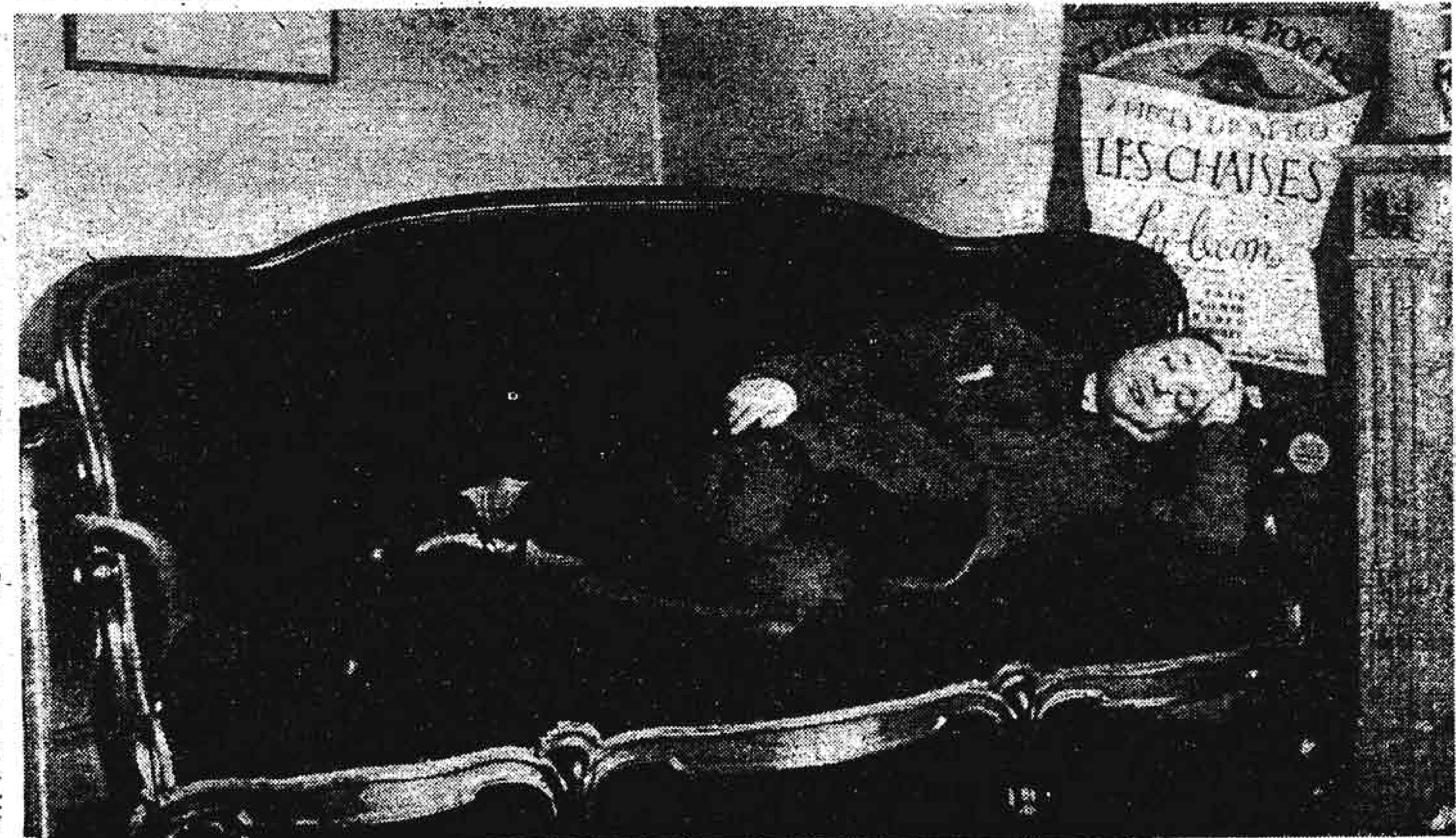
Brecht es sencillamente el indignado. Frente a la sociedad moderna se molesta y usa un arma efectiva, la sátira. Sus descripciones de las transacciones comerciales son exactas por ser exageradas.

El ambiente de la obra es londinense y es el tema es la lucha entre grupos de comerciantes. Las combinaciones, las transacciones que recuerdan el dicho de que la diferencia entre un comerciante o un político y un delincuente es de medida. Idea que en el cine nos expone Chaplin en «Monsier Verdoux».

La indignación que late en la obra explica por qué su autor eligió una ideología que buscaba cambiar las relaciones sociales, y por qué también al fin de sus días cayó en desgracia con los que prometen el paraíso del proletariado para nuestros nietos y a nuestra costa, usando un argumento que repetirán dentro de dos generaciones. La novela de dos centavos es una buena novela. Es entretenida, no es un soporífero. Tiene el sentido de la anécdota. Brecht escribe para sus lectores y no para la historia de la literatura. NO es una novela intelectual. Una prueba de que el entretenimiento no se opone a la profundidad, al contrario. —F. M.

EUGENE IONESCO

"Lunes de Revolución" dedicará uno de sus próximos números al llamado Teatro del Absurdo. Ensayos sobre Adamov, Artaud, Samuel Beckett. También la obra de Ionesco "Jacques o la Sumisión" por primera vez en traducción española.



STEINBERG